

Abfall. Konversion des Zeugens in Gryphius' Märtyrerspielen

1. Die Figur des Zeugens

In der Vorrede zu seinem Gedichtzyklus *Thränen über das Leiden Christi* rechtfertigt Gryphius sein Vorhaben, die Passion Christi zum Gegenstand eines Kunstwerks zu machen, mit einem komplexen Argument. Obwohl er selbst einen schlichten Stil gepflegt habe, wendet sich Gryphius grundsätzlich gegen die Kunstfeindlichkeit einer Kirche, „die alle Blumen der Wolredenheit vnd Schmuck der Dichtkunst auß Gottes Kirche bannet.“¹ Rhetorik und Dichtung gehen demnach für Gryphius zusammen. Daher kann er sich in seiner Verteidigung der dichterischen Gestaltung biblischen Stoffes zuerst auf die *Lehrer* der Theologie berufen, die schließlich vorrangig *Redner* gewesen seien, die Klage um den Tod Jesu geführt hätten. So erscheint die Geschichte der Theologie als Reihe „berühmtester Lehrer / deren iedweder / nach seinem vnd seiner Zeiten Vermögen / mit dem bestürztten Hauptmann geschryen hat: Wahrlich dieser ist Gottes Sohn gewesen.“²

1 Andreas Gryphius: *Thränen über das Leiden Christi*. In: Ders.: *Oden und Epigramme*. Hg. von Marian Szyrocki. Tübingen 1964, Vorrede, S. 98 (Gesamtausgabe, Bd. 2).

2 Vgl. Mk 15,29: „Der Heubtman aber der da bey stund gegen jm vber / vnd sahe / das er mit solchem geschrey verschied / sprach er / Warlich dieser Mensch ist Gottes Son gewesen.“ Vgl. auch Mt 27,54 und Lk 23,47. Ich zitiere das Neue Testament in der Übersetzung von Martin Luther: *Die gantze Heilige Schrift deutsch, Wittenberg 1545. Letzte zu Luthers Lebzeiten erschienene Ausgabe*. Hg. von Hans Volz unter Mitarbeit von Heinz Blanke. München 1972. Griechische Zitate stammen aus der Ausgabe *Novum Testamentum Graece*. Cum apparatu critico curavit Eberhard Nestle novis curis elaboraverunt Erwin Nestle et Kurt Aland. Stuttgart²⁵1963.

Diese bemerkenswerte Zusammenführung von Theologie und Rhetorik hat Konsequenzen vor allem für den Begriff des Zeugen bzw. Märtyrers³, der in der zitierten Passage implizit bereits anklingt. Denn Gryphius fasst die Geschichte der Theologie als rhetorisches Bekenntnis zusammen, das im Fall des Hauptmanns die Konversion durch das Schauen der Kreuzigung und deren Folgen einschließt. Damit ist bereits auf die christliche Eigenheit hingewiesen, die die Wahrhaftigkeit des Zeugnisses gerade in der Bekehrung, also gewissermaßen der Unbeständigkeit des Zeugens erkennt. Anders als der Hauptmann haben die Kirchenväter der Passion jedoch nicht selbst beigewohnt. Ihre Klagereisen müssen daher die Passion so lebendig beschreiben, dass Bekehrung und Bekenntnis aus ihnen schlüssig erfolgen; insofern wären letztere Effekt einer rhetorischen Technik.⁴

Diese Idee setzt Gryphius in den *Leichabdankungen* selbst als rhetorische Strategie ein. An ihnen lässt sich der Begriff *Zeuge* in einer wichtigen Hinsicht präzisieren. Denn wenn Gryphius vor allem weibliche Verstorbene als Märtyrerinnen stilisiert, so meint er das nicht in einem ausschließlich allegorischen Sinn. Lässt sich eine Analogiebeziehung zwischen der Verstorbenen und Jesus herstellen – sind etwa ihre Krankheitsmale mit den Stigmata zu vergleichen – so darf die Tote aufgrund dieser Gemeinschaft mit Jesus als seine Zeugin bezeichnet werden. Insofern ihr Leib zu einem Abbild der Passion geworden ist, ist sie

-
- 3 Die Vokabel μαρτυρέω, von der „Märtyrer“ abgeleitet ist, ist zunächst rhetorisch-juristischen Ursprungs und bezieht sich auf das Bezeugen eines Sachverhalts vor Gericht; in diesem Sinne wird sie auch noch von Jesus und seinen Jüngern verwandt (vgl. etwa Joh 5,31f.). Erst in der Apostelgeschichte beginnt der Begriff, den Tod des Zeugenden einzuschließen. Vgl. dazu Christopher Wild: *Fleischgewordener Sinn. Inkarnation und Performanz im barocken Märtyrerdrama*. In: *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. Hg. von Erika Fischer-Lichte. Stuttgart/Weimar 2001, S. 125-154, hier S. 130-133. Diejenigen wenigen Aufsätze zum Märtyrerspiel, die dem theologischen Einsatz des Märtyrers nachgehen, verlieren dabei leider meist dessen theatrale Dimension aus dem Blick und konzentrieren sich ganz darauf, Gryphius' theologische Haltung herauszuarbeiten: Vgl. etwa Ferdinand van Ingen: *Andreas Gryphius', Catharina von Georgien'. Märtyrertheologie und Luthertum*. In: *Studien zur Literatur des 17. Jahrhunderts. FS G. Spellerberg*. Hg. von Hans Feger, S. 45-70.
- 4 Vgl. zu diesem Zusammenhang, wenn auch mit anderer Akzentuierung, Christopher J. Wild: „Weder Worte noch ruten.“ *Hypotypose. Zur Evidenz korporaler Inskription bei Andreas Gryphius*. In: *Stigmata. Poetiken der Körperinschrift*. Hg. von Bettine Menke und Barbara Vinken. München 2004, S. 215-239.

sogar deren Augenzeuge. Das bedeutet, dass die *imitatio* hier dem Zeugniss vorausgeht: „Der König aller Könige hat [...] keiner die Gesellschaft seines Thrones versprochen; als die sich würdigte den Kelch zu trincken / mit welchem er geträncket / das Creutz auf sich zu nehmen / welches er getragen / ihm auff den Olivenberg zu folgen / daselbst seiner Himmelfahrt beyzuwohnen / doch wenn sie zuvorhin mit ihm selbiger Orten Blut geschwitzet und auff dem Schedelberg ihn [...] verschmachten gesehen“ (D 110). Die Nachfolge geht dem Schauen voraus, der Zeuge muss zuerst selbst „das Creutz auf sich nehmen“, bevor er Jesu „Himmelfahrt beywohnen“ kann. Erst wer in der *imitatio* zum Abbild Jesu wird, kann so an sich selbst die Passion zugleich darstellen, schauen und bezeugen – und genau dieser Prozess wird in den *Leichabdankungen* den Zuhörenden geradezu theatral vorgestellt. Es geht in ihnen also um einen rhetorischen hervorgebrachten Akt von Märtyrertum.

Im Zusammenhang des Arguments, das in der genannten Vorrede vorgetragen wird, erhält der Begriff *Zeuge* allerdings noch eine weitere rhetorische Dimension. Denn Gryphius setzt die Kirchenväter seinerseits als Zeugen für die eigene Sache ein. Damit wird dem christlichen *Märtyrer* der rhetorische μάρτυς überblendet, derjenige Zeuge, den der Redner im Wortsinne vor Gericht zitiert. Bereits in der aristotelischen *Rhetorik* können Textpassagen, zeitgenössische Autoritäten und Orakel als Zeugen angerufen werden⁵, und auch Beispiele können als *Zeugen* verwendet werden, die im besten Fall gleich einem Beweis wirken: „if they [i. e., the examples] stand last they resemble evidence (ἔοικεν μαρτυρίοις), and a witness is in every case likely to induce belief (ὁ δὲ μάρτυς πανταχοῦ πιθανός).“⁶ Das rhetorische Beispiel (παράδειγμα) ist also zwar Zeuge, aber kein zwingender Beweis, da es ihm nur ähnlich sieht (ἔοικεν) – es ‚zeigt‘ zwar augenscheinlich (παραδείκνυμι), aber die Evidenz des Sichtbaren, noch im zwingendsten Beweis (ἀπόδειξις) mitgedacht, kann täuschen. Damit ist die der rhetorischen Anschaulichkeit verbundene Problematik überzeugender Scheinbarkeit angespro-

5 Vgl. Aristoteles: *Rhetoric*. Ed. and with an translation by John H. Freese. Cambridge, MA/London 2006, 1,15.

6 Ebd., 2,20,9.

chen, wie sie charakteristisch auch für die Rhetorik des Trauerspiels und die Exemplarität seines Protagonisten ist.⁷

In ähnlichen Begriffen artikuliert sich das Problem im Deutschen: Das Verb ‚zeugen‘ kann auch ‚zeigen‘ im Sinne von ‚beweisen, demonstrieren‘ bedeuten.⁸ Gezeigt wird im Märtyrerspiel vor allem die *figura Christi*, die im Märtyrer erkannt werden soll und ihn darin zum Zeugen macht. Daher ist es für das Verhältnis zwischen Zeigen und Zeugen entscheidend, in der *figura* nicht nur die christliche Auslegungspraxis, sondern auch die übrigen – grammatischen, rhetorischen, juristischen – Bedeutungsschichten anklingen zu hören, die bekanntlich auf die Anschaulichkeit einer konkreten Gestalt zurückgehen.⁹ Im figurlichen Zeugen kommt also christliches Selbstverständnis und rhetorische Strategie zusammen. Das Märtyrerspiel ist weniger als christianisierte Tragödie denn als exemplarischer Prozess zu verstehen, der in figuraler Anschaulichkeit das christliche Heilsversprechen rhetorisch be- oder erzeugt.

Das Bild, mit dem Gryphius die Rechtfertigung seiner Dichtung abschließt, fasst diese Problematik in Reaktion auf einen antizipierten Vorwurf anschaulich zusammen. „Poeten (spricht man) pflegen zu dichten; es ist war / aber auch Redner zu lügen“.¹⁰ In der scheinbar tautologischen Aussage liegt ein schwerer Vorwurf begründet: Unter „dichten“ versteht Gryphius hier offensichtlich nicht den künstlerischen Akt, sondern die verleumderische Erfindung, so wie er in den *Thränen*

7 Diese Problematik untersuche ich in dem Beitrag *Aristoteles und ‚Papinian‘. Rhetorik und Theatralität des ‚rechten Rechts‘*. In: *Literatur und Recht*. Hg. von Bernhard Greiner und Barbara Thums. Heidelberg 2010, S. 125-151.

8 Vgl. *Art. zeugen*. In: *Deutsches Wörterbuch*. Hg. von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd. 31. Leipzig 1956, Sp. 853, s. v. zeugen (2). Für die ebenfalls ambivalente Etymologie des Zeugen als Substantiv vgl. Anm. 45.

9 Vgl. zur Begriffsgeschichte Erich Auerbach: *figura*. In: Ders.: *Neue Dantestudien*. Istanbul 1944, S. 12-71. Auerbach stellt dar, wie in den Begriff *figura* so verschiedene Termini wie μορφή, εἶδος, σχῆμα, τύπος, πλάσις eingehen (ebd., S. 13); allgemeiner zum Verhältnis zwischen *figura* und Allegorie vgl. Peter-André Alt: *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*. Tübingen 1995, S. 78-101.

10 Gryphius: *Vorrede* (wie Anm. 1), S. 100. Dass Gryphius hier bedenkenlos ein Argument anbringt, das seiner eigener Berufung auf die „Redner“ den Grund entziehen muss, kann Hinweis auf den rhetorischen Charakter seiner Vorrede verstanden werden.

die Klage der Juden gegenüber Jesus als „Gedicht“ bezeichnet.¹¹ Um so wichtiger ist die Bewährungsfigur, die Gryphius der gedichteten Passion hinterlegt: So wie „diejenigen welche in den köstlichen Würtz-Laden der Balsam vnd Geruchkrämer sich auffhalten / auch vnwissend von dem guten Geruch gantz durchzogen“¹² würden, so nähmen auch „die / welche eines treflichen vnd wolverdienenen Mannes Leben beschreiben / [...] die Abbildungen der Tugenden an ihre Seele / in dem sie selbige rühmen / gleich einem Maaler / der eines Menschen Gestalt zuvor in seine Sinnen wol einfassen muß / ehe er denselbigen auff das Tuch entwerffen wil.“ Der Dichter kann also nur dasjenige wahrhaft dichten, dessen Zeuge er im Dichten selbst geworden ist; umgekehrt bezeugt sich die Wahrheit des Dargestellten vorrangig darin, dass sie im Darstellen bezeugt wird.

Dennoch muss man in der Form der Bezeugung, dem *Gedicht*, die Klage der Juden mitschwingen hören. Die Darstellung der Wahrheit würde also den Verrat in sich setzen. Inwiefern diese Zweideutigkeit noch das Zeugnis des theatralen Märtyrers betrifft, werde ich im Folgenden anhand von drei Märtyrerspielen – *Catharina von Georgien*, *Papinianus* und *Carolus Stuardus*¹³ – vor dem Hintergrund der christlichen *figura* weiter untersuchen. Das Bild vom *Gewürzladen* weist jedenfalls darauf hin, dass der Märtyrer eben jene komplexe Figur der Rechtfertigung darstellt, die Gryphius in seiner Vorrede für sich in Anspruch nimmt: Es erinnert u. a. an ein Emblem, in dem die Bewährung des Märtyrers an einem Gewürzkraut veranschaulicht wird, dem das Motto: „Tundatur, olebit; es wird riechen, wenn es zustoßen wird“¹⁴ unterlegt ist. Man muss daher im Protagonisten des Märtyrerspiels nicht so sehr eine dramatische Person als ein rhetorisches Beweisstück (μαρτύριον) erkennen. In ihm verdichtet sich jene Komplizität von

11 Gryphius: *Thränen* (wie Anm. 1), S. 131 (Lied 11, v. 64).

12 Gryphius: *Vorrede* (wie Anm. 1), S. 101.

13 Vgl. Andreas Gryphius: *Catharina von Georgien oder Bewehrete Beständigkeit*. In: Ders.: *Trauerspiele III*. Hg. von Hugh Powell. Tübingen 1966 (Gesamtausgabe, Bd. 6, im Folgenden zitiert als: CG); Ders.: *Ermordete Majestät Oder Carolus Stuardus* (1663) und *Großmüttiger Rechts-Gelehrter Oder Sterbender Æmilius Paulus Papinianus*. In: Ders.: *Trauerspiele I*. Hg. von Hugh Powell. Tübingen 1964 (Gesamtausgabe, Bd. 4, im Folgenden zitiert als: CS bzw. P).

14 Andreas Gryphius: *Dissertationes funebres oder Leichabdankungen*. Hg. von Johann Anselm Steiger. Tübingen 2007, S. 161 (Gesamtausgabe, Bd. 9, im Folgenden zitiert als: D, die Seitenzahl bezieht sich auf die Originalpaginierung).

Theologie, Rhetorik und *Dichtung*, von der Gryphius in seiner Vorrede wie selbstverständlich ausgeht.

2. Abfall im Zeugnis: Die doppelte ‚figura‘

Zunächst möchte ich jedoch noch ein generelles Charakteristikum herausstellen, das dem figuralen Zeugnis eignet. Es lässt sich über einen Passus ansprechen, in dem der Märtyrer gleichzeitig als Schlüsselfigur fungiert, die den heiligen Text erschließt. In seinem Kommentar zum Hohelied deutet Bernhard von Clairvaux das Gedicht als Allegorie auf das Verhältnis zwischen Jesus und dem Märtyrer. Ausgehend von dem Vers „Meine Taube in den felslöchern / in den steinritzen“ (Cant 2,14) deutet Bernhard die „steinritzen“ als die Wunden Jesu, da der Messias im Alten Testament schließlich als Stein umschrieben werde.¹⁵ Auf diesen Stein kann der Märtyrer seine Beständigkeit gründen: „Fremit mundus, premit corpus, diabolus insidiatur: non cado; fundatus enim sum supra firmam petram.“¹⁶ Durch die „steinritzen“ aber kann er bis ins Herz Jesu schauen und sich seiner Liebe als eines absoluten Grundes versichern. Daher spürt er auch die Qualen des Todes nicht, sondern sieht vielmehr am eigenen Leib die *figura* Jesu entstehen: „Enimvero non sentiet sua, dum illius [Christi] vulnera intuebitur. [...] Ubi ergo tunc anima martyris? Nempe in tuto, nempe in petra, nempe in visceribus Jesu.“¹⁷ Die *figura Christi*, die der Märtyrer im Sterben wird, dient hier also der Auslegung einer rhetorischen Figur, insofern der sterbende Märtyrer der Taube vergleichbar ist, die in den „steinritzen“ Sicherheit sucht. Umgekehrt bildet das Gleichnis zwischen Jesus und

15 Vgl. Bernhard von Clairvaux: *Sermones in Cantica Canticorum*. In: *Sancti Bernardi [...] Operum* 4. Paris 1854, 61,3 und Ps 118,22 (*Patrologia Latina Series Secunda*, Bd. 183).

16 Vgl. ebd.: „Es murrst die Welt, es bedrängt mich der Körper, der Teufel liegt im Hinterhalt: ich falle nicht, denn ich bin auf einen festen Stein gegründet“ (meine Übersetzung; vgl. auch Lk 6,48).

17 Ebd., 61,8: „Er spürt nämlich nicht seine eigenen, so lange er die Wunden [Christi] betrachtet. [...] Wo ist nun die Seele des Märtyrers? Natürlich in Sicherheit, natürlich im Stein, natürlich im Inneren Jesu“ (meine Übersetzung).

dem Stein das figurale Fundament, auf dem der Märtyrer zu stehen kommt. So kommunizieren hier zwei Figuren und bezeugen sich gegenseitig.

Die grundlegende Bedeutung, die dem *Stein* in der christlichen Tradition zukommt, war auch Gryphius bewusst. In der Leichenabhandlung *Magnetische Verbindung* macht er ihn zu der Grundfigur seiner heilsversichernden Rede. Dabei stellt er allerdings auch eine Besonderheit des Bildes heraus, die die Figur des Zeugen erheblich problematisiert. Unter Anspielung auf das Johannes-Evangelium, in dem das Unverständnis der Jünger gegenüber den (figürlich zu verstehenden) Worten und Taten Jesu besonders deutlich betont wird¹⁸, muss sich Gryphius fragen: „Hat der Herr Jesus selbst wol etwas vnterlassen in treuer Vnterrichtung seiner außerkohrensten Jünger? Wie oft hat er ihnen den Verstand der Schrifft eröffnet? [...] Aber sie verstundens nicht / vnd kuntens nicht begreifen“ (D 128). Nach Darstellung des Johannes-Evangeliums liegt die Schuld freilich weder bei den Jüngern, noch bei ihrem Lehrer: Die Worte und Taten Jesu werden erst im Rückblick, durch die Bestätigung des Kreuzes und der Auferstehung verständlich. Die figürliche Zweideutigkeit, die der Erzählgegenwart damit in der Dopplung von geschichtlichem Ereignis und figuraler Wahrheit eignet, wird von Jesus selbst angesprochen, wenn er wiederholt behauptet, ὅτι ἔρχεται ὥρα καὶ νῦν ἐστίν, „Es kompt die stunde / vnd ist schon itzt“ (Joh 5,25). Im „itzt“ des Johannes-Evangeliums ist die figurale Ankündigung des Heils in den Worten Jesu und ihre Bewährung durch das Kreuz zusammengefasst.¹⁹ Erst wer diesem Schauspiel bewohnt, kann die Wahrheit des Evangeliums einsehen. Von ihr zeugt neben dem oben zitierten Hauptmann auch der „am Kreuze lästernde Mörder“,²⁰ der, zusammen mit Jesus hingerichtet, allein durch den Anblick des sterbenden Jesus „um[ge]kehrt“ wurde. Ein wahrhaftes Zeugnis gründet hier also erneut auf der Bekehrung des Zeugenden, die das Johannes-Evangelium im „itzt“ bereits mitsetzt. In dieser doppelten Gegenwart ist seine besondere figurale Struktur begründet.

18 Vgl. etwa Joh 4,32f.; 6,60f.; 13,27-29.

19 Vgl. Ernst Haenchen: *Das Johannesevangelium. Ein Kommentar*. Aus den nachgelassenen Manuskripten hg. von Ulrich Busse. Tübingen 1980, S. 280, ad 5,24-26; vgl. auch ebd., S. 288.

20 Gryphius: *Vorrede* (wie Anm. 1), S. 101.

Doch wenn bereits das bloße Schauspiel der Passion genügt, um Bekehrung und Zeugnis auszulösen, wird die Frage Gryphius' nur um so dringlicher: Wie ist es zu erklären, dass nicht alle Zeitgenossen Jesu die Wahrheit eingesehen haben? Ohne unmittelbar einsichtigen Grund folgen schließlich die Einen dem Wort, während es den Anderen, nämlich Judas und den Juden, verschlossen bleibt und sich damit vom „Wort des Lebens“ in einen „Urteilsspruch zum Tode“ (D 144) verwandelt. Wie ist es zu begreifen, dass Jesus also „nicht nur der Stein an welchem sich viel erhalten und aufrichten werden“ (D 139f.) ist, sondern auch „ein Stein des Anstossens und ein Fels der Ärgernüß derer, die sich stossen an dem Wort und nicht daran gläuben / darauff sie gesetzt sind“ (D 140)²¹? Die Ungläubigen kommen zu Fall, weil sie „darauff gesetzt“ sind, und insofern bleibt Jesus auch für sie der „Eckstein, der zuvor versehen ist, ehe der Welt Grund geleget ward“; doch eben indem sie „darauff gesetzt“ sind, verwandelt sich der Grund in den „Fels der Ärgernüß“ und läßt sie stürzen. Insofern die Passion aber das Resultat dieser Wandlung des Steins ist, gründet das figurale Zeugnis des Evangeliums auf dem Fall, den die Steinfigur produziert. Ein *Gedicht*? Es stellt sich die Frage, inwiefern die Bewährung des Märtyrers und seines Zeugnisses sich einem gleichzeitigen Fall verdankt, ja ihn im Voraus setzt. Entgegen dem üblichen Verständnis der Märtyrerspiele als eindeutige Exempla ist, wie eine genaue Lektüre ergeben wird, diese figürliche Unsicherheit eines ihrer bemerkenswertesten Merkmale.

21 Gryphius bezieht sich hier auf eine zentrale figurale Deutung aus dem ersten Petrusbrief (1 Petr 1,10 und 2,4-8), in dem die alttestamentarische Beschreibung Jesu als „Eckstein“ (vgl. Ps 118,22) zur schriftgetreuen Legitimation aufgenommen wird, sodann aber mit der Bezeichnung „Stein des Anstosses“ (πέτρα σκανδάλου, vgl. Jes 8,14) gegen die nicht Bekehrten gewendet wird. Der entscheidende Nachsatz, „darauff sie gesetzt sind“, lautet griechisch εἰς ὃ καὶ ἐτέθησαν. – Darüber darf nicht vergessen werden, dass an anderer Stelle die Ungläubigen selbst als „Steine“ bezeichnet werden: Wenn Johannes bei Mt 3,9 den Juden vorhält, sie sollten ihre Abstammung von Abraham nicht als Gnadenbeweis verstehen, fügt er hinzu: „Gott vermag dem Abraham aus diesen steinen Kinder zu erwecken.“

3. Bestand der Geschichte: „Catharina von Georgien oder Bewehrete Beständigkeit“

Auch bei Gryphius ist die Rolle des Märtyrers grundsätzlich figural konzipiert. Damit erhält das Trauerspiel u.a. eine geschichtsphilosophische Bedeutung: Indem der Märtyrer zur *figura Christi* wird, ist gleichzeitig mit seiner persönlichen Erlösung auch ein „Pfand“ (CG 1,87) geschichtlichen Heils gewonnen: Denn wo sich die *figura Christi* in der Geschichte erblicken läßt, kann man sich ihrer überzeitlichen Substanz sicher sein. Die oft beschriebene Beständigkeit des Märtyrers ist daher nicht so sehr als psychologisches Charakteristikum denn als eine Figur zu verstehen, durch die die Substanz, das Stehende des Zeitlichen gesichert wird. Der Tod des Märtyrers kann als ein „Pfand“ (CG 4,236) bezeichnet werden, weil er im Trauerspiel für den Einsatz des Kreuzes einsteht und damit das Geschichtliche dem Ewigen verbindet. Auch aus diesem Grund kann Gryphius seine Klage über die grundsätzliche Unsicherheit des Heils – „zumahl wir ja anitzt in solcher Zeit [...] leben / in welcher [...] auch die Auserwehleten in Gefahr / verlohren zu werden“ (D 166) – mit der frommen Bitte um einen möglichst frühzeitigen Tod schließen: Nur der Tod kann die Gefahr des Abfalls nehmen, die Bewegung der *figura* erstarren lassen und das dermaßen Überstandene dem ewigen Bestand einrücken.

Dieser figuralen Interpretation geschichtlicher Beständigkeit ist die Problematik der Konversion eingeschrieben.²² Das zeigt sich besonders deutlich an der Gestalt Papinians. Denn dass der Opfertod des römischen Rechtsgelehrten als *figura* des Kreuzes gelesen werden kann, enthüllt sich im Spiel erst dem nachträglichen Blick, der das vom Protagonisten Bestandene mit dem Beständigen abgleicht und somit den Heiden zum Abbild christlicher Wahrheit bekehrt.²³ Mit Blick auf die geschichtliche Konstellation gilt Gleiches für *Catharina von Georgien* und *Carolus Stuardus*, Spiele, in denen eine historische Situation in ihrer Gestaltung auf der Bühne sich dem Muster der Passion fügt und

22 Zur geschichtsphilosophischen Dimension der christlichen *figura* vgl. bes. Auerbach: *figura* (wie Anm. 9).

23 Vgl. hierzu ausführlicher Teil 4 des vorliegenden Aufsatzes sowie *Aristoteles und ‚Papinian‘* (wie Anm. 7).

damit selbst zum Abbild der beständigen Gestalt wird. Das bedeutet aber auch, dass sich das Beständige der geschichtlichen Situation erst erkennen läßt, nachdem sie bestanden wurde. So wie der Märtyrer in seinem Tod zur *figura* Christi und damit ein anderer als er selbst wird, so ist auch die figürlich verstandene Geschichte erst dann beständig, wenn sie sich als nicht identisch mit sich selbst enthüllt. Die hierin liegende Differenz kann nur dann als Konversion, also als Rückkehr gedeutet werden, wenn sie in zeitloser Vorsehung bereits vorweggenommen wäre. Diese Struktur zu sichern, scheint eine der Funktionen des johanneischen Prologs zu sein: Wenn der λόγος vor aller Geschichte bei Gott war, so kann seine Entäußerung und Umkehr die grundlegende Beständigkeit nicht gefährden; wenn Papinian immer schon als Christ gemeint gewesen wäre, so würde die Darstellung seines Todes nur die Rückkehr zu seinem eigentlichen Wesen bedeuten. Allerdings kann bereits der Umstand, dass das Johannes-Evangelium einen Prolog benötigt, verunsichern. Es bedarf offensichtlich der Installierung eines Vorwortes – wenn man das griechische πρόλογος hier so übersetzen darf – um die Rückkehr des Wortes zu garantieren. Auch hier verdankt sich also die Sicherung des geschichtlichen Bestands einer strukturellen Dopplung, in der sich erst das Wort bezeugen lässt, die als Dopplung aber auch die Eindeutigkeit des Bezeugten verunsichert. Eine ähnliche Form der Dopplung ist im Märtyrerspiel durch das Nacheinander von Abhandlung und Reyen gegeben. Und *Catharina von Georgien* beginnt gar mit einem allegorischen Prolog, in dem die Ewigkeit selbst das Kommende verkündet – und es damit gleichzeitig als bereits vergangen in den Rahmen des Todes stellt.²⁴ Doch auf der Bühne kann selbst der Tote seiner Beständigkeit nicht sicher sein. Steht er doch stets in der Gefahr, als Geist erneut auf den Schauplatz gerufen zu werden und damit seine „Beständigkeit“ geradezu anschaulich Lügen zu strafen.

Auf den ersten Blick scheint *Catharina von Georgien* freilich die Gefahr des Abfalls nur oberflächlich zu thematisieren: Chach Abas, ein Tyrann, dessen Wille nach eigenem Zeugnis Gesetz ist (vgl. CG 1,784), stellt die gefangene Catharina vor die Wahl, entweder ihn zu heiraten und seinen Glauben anzunehmen oder zu sterben. Catharina jedoch, die in der Rettung ihres Sohnes vor der Gefangenschaft ein göttliches Zeichen erkennt, sieht sich Gott und damit dem Tod verpflichtet: „Ich will

24 Vgl. dazu v. a. den Übergang vom Präsens ins Präteritum bei CG 1,82-84.

diß Sorgen volle Leben / Für Reich vnd Sohn dir willig geben“ (CG 1,407f.). Noch in unmittelbarer Erwartung der Marter ist sie sich sicher, dass Gott „vns die Cron [schenckt] wenn wir / wie Er gestorben!“ (CG 5,370). Dabei ist ihre Entscheidung auch im christlichen Rechtsverständnis begründet, wie sich in der Diskussion mit Chach Abbas zeigt: Catharina lehnt die Ehe mit dem Chach ab, weil „der Christen Recht“ (CG 1,781) auf Monogamie baut; den Hinweis des Tyrannen, dass persisches Recht für sie gelte, da sie sich auf persischem Boden befinde, übertrumpft sie mit der Bemerkung, oberster Eigentümer der Welt sei schließlich ihr Schöpfer, dessen Recht daher für jeden, auch den Nicht-Christen, gelte. Nicht ohne Grund beharrt Catharina auf dem Universalismus des christlichen Rechts und ihrer monogamen „Jungfräulichkeit“: Der Ehe keusches „Band“ (CG 1,781), als Institution christlichen Rechts verstanden, wird es ihr erlauben, Jesus nicht nur als Bräutigam anzusprechen, sondern aus diesem Rechtsverhältnis auf ihre Teilhabe an himmlischer Seligkeit zu schließen. Die juristische Begründung liefert Gryphius in einer Leichabdanckung: „Heist es bey den Rechtsgelehrten Uxor fulget radiis mariti, die Frau schimmert von den Ehrenstrahlen ihres Ehegeliebten: Wie könnte man geringers vermuten von der mit GOTT vereinigten Seele“ (D 176).

Die Inszenierung jungfräulicher Beständigkeit wird freilich in einer Nebenhandlung mit ihrem Gegenteil konfrontiert: Trotz seines Namens ist Constantin, Catharinens Schwager, zum persischen Glauben übergelaufen und hat Vater wie Bruder hinterhältig ermordet; daraufhin wurde er von Catharina mit einem vorgetäuschten Heiratsangebot in einen Hinterhalt gelockt und als „Blutschänder“ (CG 1,273) getötet. Komplexer noch ist der Fall Meurabs, der zwangsweise zum Islam konvertierte, nun aber sich des Vertrauens des Chach erfreut und als Statthalter in Gurgistan eingesetzt wird. Als er feststellen muss, dass seine Befehle von seinen Untergebenen missachtet werden, verdächtigt er, daß Abas ihn hintergangen und hinterrücks seinen Mord bereits in Auftrag gegeben habe (vgl. CG 1,578-582), worauf er befreundeten Gurgistanern seine heimliche Rückkehr zum Christentum zu erkennen gibt, um sich mit ihrer Hilfe an Abas zu rächen: „Doch (trotz macht Zwang vnd List!)/ Mein Kleid siht Persisch auß / im Hertzen steckt ein Christ“ (CG 1,603f.). Das Problem der heimlichen Konversion ist allerdings komplexer, als es die simple Kleidermetapher suggerieren möchte. Denn in den Worten Catharinas erscheint der muslimische Glaube

als „die tolle Pest“ (CS 3,108), eine Seuche also, vor der weder Herz noch Blut ihre Reinheit bewahren können. Und wirklich: Wer könnte noch entscheiden, ob der doppelt Abgefallene wieder zu den stehenden zu zählen ist?

Nun wird man einwenden, dass das Wort „Pest“ im vorliegenden Kontext metaphorisch verwandt wird und daher nicht alle Eigenschaften der wörtlichen Pest intendiert sind. Das ist zweifellos richtig: In Gryphius' Sprachgebrauch wird das Wort von seiner konkreten Bedeutung weitgehend gelöst, um Unglück, Unheil, Angst im Allgemeinen zu bedeuten.²⁵ Es gehört damit im Vokabular der Trauerspiele zu jenen häufig wiederkehrenden Worten, deren rhetorische Rolle ihre wörtliche Bedeutung übersteigt. Es ist ja auffällig, wie begrenzt der Wortschatz der Mätyrerspiele ist; oft werden Begriffe verwandt, die im Kontext unpassend wirken und dadurch auch zu semantischen Widersprüchen führen. Den Grund für dieses Phänomen kann man in jener rhetorischen Maxime erkennen, die das Trauerspiel auf den erhabenen Stil verpflichtet.²⁶ Was diesen Stil letztlich ausmacht, ist freilich den Neulateinern genauso unbekannt wie den Vulgärdichtern – er kann nur in der *imitatio* der klassischen Dichter gefunden werden, deren Kanon seinerseits von den Nachahmenden bestimmt wird.²⁷ Wie Heinsius in seiner Aristoteles-Paraphrase versucht, aus griechischen und lateinischen Zitate eine tragische Sprache zu konstruieren²⁸, so versucht etwa Schottelius, durch Wortneubildungen die Dignität des Deutschen zu heben²⁹;

25 Vgl. CG 1,313f.; 1,667; 2,65; 3,127; 3,281; ferner 5,440.

26 Vgl. zu dieser rhetorischen Bestimmung des Trauerspiels Julius Cæsar Scaliger: *Poetics libri septem*. Faksimile-Neudruck der Ausgabe Lyon 1561 mit einer Einleitung von August Buck. Stuttgart, Bad Cannstatt 1987, 3,97,144b-145b und dazu Thomas Martinec: *Rhetorik und Moral im Trauerspiel*. In: *Daphnis* 35.1 (2006), S. 133-161, bes. S. 145-151.

27 Dieser Befund wird zusammengefasst bei Wilfried Barner: *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*. Tübingen 1970, S. 64-66.

28 Vgl. Daniel Heinsius: *De constitutione tragædiæ – La constitution de la tragédie dite La poétique d'Heinsius*. Édition, traduction et notes par Anne Duprat. Paris 2001, cap. XVI und dazu ebd., *Introduction*, S. 89-95.

29 Vgl. Justus Georg Schottelius: *Ausführliche Arbeit von der Teutschen HaubtSprache*. Hg. von Wolfgang Hecht. 2 Bde. Tübingen 1967. Die Kombinationslisten des Schottelius sprengen jeden Rahmen; hier kommt es mir nur auf die Kombinationsübungen an, mit denen Schottelius erweisen will, dass die „teutsche“ Sprache ebensolche poetische Dignität wie das Griechische erreichen kann. Paradigma dieses Erweises sind die Epitheta des „schönen Liede vom Weingotte

Gryphius dagegen sind solche Sprachexperimente eher fremd, er scheint sich eher auf die Definition Scaligers zu berufen: Erhabener Stil ist, wenn man ausgewählte Worte („verba lecta“³⁰) verwendet – und das bedeutet vor allem, wenige. Die damit einhergehende Reduktion des Wortschatzes führt dazu, dass wenige Worte für zahlreiche, oft stark divergierende semantische Bereiche zuständig sind; insofern schließt diese besondere *imitatio* heidnischer Formen eine semantische Kontamination des Wortes durch verschiedene Bedeutungsfelder ein.

Eines dieser ausgewählten Worte ist sicherlich das hier zentrale und von der rhetorischen Pest bedrohte *Blut*. Neben der jungfräulichen Reinheit ist es vorrangig das Bild des Blutvergießens, mit dem Catharina ihre Nachfolge Christi begründet, wie in ihrem Lied aus der vierten Abhandlung erkenntlich wird: „Nimm’ an was ich nun dir zum Opfer sol vergissen | Mein zwar durch Schuld beflecktes Blut | Doch durch dein Blut wird rein vnd gut | Was auß den Adern muß zu deinen Ehren flissen.“ (CG 4,269-272) In dieser Liedstrophe erklärt Catharina die komplexe Logik ihres Todes als Opfer in der Nachfolge Christi und die Bedeutung, die in diesem Zusammenhang dem Blut als Opfersubstanz zukommt. Indem Jesus sein Blut zur Aufhebung der als Gottesfluch vorgestellten Erbsünde vergossen hat, hat er auch grundsätzlich die Möglichkeit zur Nachfolge eröffnet, insofern erst der von der Erbschuld gereinigte Mensch in einem figuralen Verhältnis zum Gottessohn stehen kann. Hat diese Reinigung nach christlichem Verständnis bereits in der Taufe statt, steigern die letzten Verse der Strophe noch die Heilsbedeutung der Nachfolge, indem sie die Reinigung mit dem Opfertod

Bacho“, dessen Übersetzungen durch Heinsius und Opitz Schottelius anführt (vgl. ebd., I, S. 86f.). Eine *imitatio* dieser Tradition findet sich bei P 2,299f., wo Julia angesichts des Mordes an Geta in wilde Beschimpfungen ausbricht: „Bruder-Mörder! Vater-Feind! Mutter-Hencker! Rechts-Verterb! | Menschen-Pest! Gesetz-Verlacher! Laster-Fürst! Cocytus-Erb!“ Vgl. hierzu auch Ulrich Bornemann: *Anlehnung und Abgrenzung. Untersuchungen zur Rezeption der niederländischen Literatur in der deutschen Dichtungsreform des siebzehnten Jahrhunderts*. Assen/Amsterdam 1976, S. 127-133.

30 Vgl. Scaliger: *Poetices* (wie Anm. 26), 4,2,183b-184a: „Est igitur Altiloquum Poeseōs [sic] genus, quod personas graues, Rex excellentes continet. E quibus lectæ sententiæ oriuntur: quæ lectis item verbis, verborúmque numerosa collocatio explicãtur. Personæ graues sunt, Dii, Heroes, Reges, [...] Lectæ sententiæ sunt, quæ à vulgo abhorrent. lecta verba, quæ non sunt trita. numerosa collocatio, quæ quasi rem ipsam sono suo pingit.“

identifizieren. Nur „was aus den Adern muß zu deinen Ehren fließen“ wird „rein und gut“. So erscheint die Reinheit, eigentlich Voraussetzung der *imitatio*, als deren Endprodukt.

Vor diesem Hintergrund ist erstaunlich, dass Catharina sich später im Rückblick als „vnschuldig Blut“ (CG 5,432) bezeichnet, während ihre Jungfrauen sie stets als „nie beflecktes Blut“ (CG 3,506) angesprochen haben. Wenn man sich andererseits daran erinnert, dass Catharina die Verbrechen des abgefallenen Constantins mit vergleichbarer Hinterlist gerächt hat, muss man fragen, mit welchem Recht Catharina sich als so grundsätzlich unschuldig bezeichnen darf. Es scheint jedoch, dass sie in den zwei Äußerungen nach zwei verschiedenen Gesetzen urteilt: Gegenüber dem Tyrannen ist Catharina tatsächlich unschuldig, weswegen sie sich als Märtyrerin empfinden und mit Christus vergleichen darf; im Ganzen gesehen hingegen wird auch sie zum mit persönlicher „Schuld befleckten Blut“, das erst in der *imitatio Christi* reingewaschen werden kann.

Damit ist ein für die Märtyrer des Gryphius entscheidendes Charakteristikum angesprochen: Da sie nicht frei von persönlicher Schuld sind, sind sie gewissermaßen auf die unrechtmäßige Anklage angewiesen, um unschuldig sterben und damit in die figurale Beziehung mit Christus eintreten zu können. Und es ist ja auch unmittelbar einsichtig, dass es Märtyrer nur so lange geben kann, wie das göttliche Recht noch nicht verwirklicht wurde; im Umkehrschluss bedeutet das aber, dass die Bezeugung des „rechten Rechts“ (CG 5,387) – zumindest auf der Bühne des Trauerspiels – immer auf das „ungerechte Recht“ (CG 1,681) des Tyrannen angewiesen bleibt.³¹ Dadurch wird das Verhältnis der

31 Brenner sieht im Verhältnis von Märtyrer und Tyrann religiöses und staatliches Recht gegenübergestellt; Er behauptet, dass Gryphius dem Tyrannen rechtstheoretisch den Rücken stärke: „Die Gestaltung der Hinrichtungsszenen, ihre staatsrechtliche Begründung und schließlich die freiwillige Unterwerfung unter das Urteil setzen den Märtyrer ins Unrecht, weil er sich gegen den juristisch legalen und legitimen Machtanspruch des Staates stellt“ (Peter J. Brenner: *Der Tod des Märtyrers. ‚Macht‘ und ‚Moral‘ in den Trauerspielen von Andreas Gryphius*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 62.2 (1988), S. 246-265, hier S. 256). Von höherer Komplexität zeugt der Gedanke Benjamins, dass der Tyrann selbst die Position des Märtyrers einnehmen kann, wenn man die zeitgenössische Charakterisierung der Majestät (Einsamkeit, Bürde der Macht, Melancholie) beachtet: Die Sphären von religiösem und ‚rationalem‘ Recht lassen sich im Trauerspiel nicht trennen. Vgl. Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen*

Märtyrerfigur zum Gesetz erheblich kompliziert: So wie das *rechte Recht* bereits als wörtliche Konstruktion ein unmögliches falsches Recht impliziert, so muss die Märtyrerfigur sich dem Rechtsanspruch der falschen Anklage unterwerfen, um in der so konstruierten Unschuld figuralen Anspruch auf das himmlische Recht, hier die Ehe mit Christus, erheben zu können.

Damit droht die Pest des Abfalls tatsächlich Catharina anzugreifen: Wenn sich die Königin dem Gesetz des Chach hypothetisch beugen muss, um ihre Unschuld zu erzeugen, so baut ihre *Jungfernschaft* und damit ihr Ehrechtsanspruch auf diesem Übertritt auf. Sie kann das universale Recht nicht für sich geltend machen, ohne es zu brechen. Mit Recht bittet Catharina daher um die Gunst, einen christlichen Priester „als vnsers Glaubens Zeug' vnd Beystand in der Pein“ die Hinrichtung begleiten zu lassen: Es steht zu befürchten, dass ihre Beständigkeit ohne zusätzlichen Beistand auf der Bühne falsch verstanden werden könnte. Tatsächlich verbreiten sich schnell Fehlinterpretationen, denen der Priester entgegenzutreten hat: „Helfft eurer Königin erschrecklich Vrtheil melden / Vnd zeugt [...] Daß weder Redligkeit noch Trew in Persen sey“ (CG 5,230-232) fordert der russische Gesandte, nur um vom Priester korrigiert zu werden: „Zeugt liber; mit was Mutt die Königin gesieget“ (CG 5,233).

Schlimmer wirkt sich hingegen aus, dass sich die theatrale Einrichtung des Trauerspiels selbst schließlich gegen die beständige Christin wendet. Nach ihrer Hinrichtung sucht Catharinas Geist den entsetzten Chach heim, der in ihr die Erscheinung des „rechten Rechts“ (CG 5,387) erkennt, und belegt ihn mit einem fürchterlichen Fluch: „eh'r du wirst vergehn; | Must du dein Persen sehn in Kriges Flammen stehn | Dein Hauß durch schwarze Giff der Zweytracht angestecket | Biß du durch Kinder-Mord vnd Nächstes Blut beflecket | Feind / Freunden vnd dir selbst vnträglich / wirst das Leben | Nach grauser Seuchen Angst dem Richter vbergeben“ (5,435-440). In diesem finalen Fluch steht „Nächstes Blut“ zuerst metonymisch für die Verwandten, sodann – als

Trauerspiels. Hg. von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1991, S. 251-253. Zum Verhältnis von Recht und Macht im Trauerspiel vgl. weiterhin Rüdiger Campe: *Theater der Institution. Gryphius' Trauerspiele* ‚Leo Armenius‘, ‚Catharina von Georgien‘, ‚Carolus Stuardus‘ und ‚Papinianus‘. In: *Konfigurationen der Macht in der frühen Neuzeit*. Hg. von Rudolf Behrens und Roland Galle. Heidelberg 2000, S. 257-287.

Flecken – für die Schuld an deren Ermordung, die ihrerseits eng mit der „grausen Seuche“, dem vergossenen, sich rächenden Blut, in Verbindung steht. Damit wird auch ersichtlich, dass die Erscheinung von Catharinas Geist selbst bereits eine theatrale Folge der Blutschuld ist, die Chach Abas auf sich geladen hat. Wenn das Trauerspiel die Unschuld der Märtyrerin ostentativ betont, so scheint es dafür kein anderes Mittel als die Geistererscheinung und den mythischen Blutfluch zu kennen – Mittel, die der christlichen Beständigkeit der Märtyrerin deutlich entgegenstehen. Mit der Blutschuld nimmt das christliche Trauerspiel vielmehr einen Grundbegriff des antiken Mythos auf, wie er im Archetyp des barocken Tragödienbegriffs, *Oidipous Tyrannos*, zentral ist: Die Blutschuld ist Befleckung von Täter und Tatort, die sich im Ausbruch der Pest manifestiert.³² Ganz entsprechend dieses Kontextes bietet sich Abas als reinigendes Sühneopfer an: „Laß auf dem Brand Altar / dem Schauplatz deiner Pein | Zu lindern deinen Grimm vns selbst ein Opfer seyn“ (CG 5,445f.).

Der triumphale Sieg der Jungfrau über den Tyrannen wird mit einem hohen Preis bezahlt: Anstatt Christus nachzufolgen, begründet ihre theatrale Wiederkehr einen eigenen Kult. Mag man diesen auf der Wortebene unbezweifelbaren Effekt mit dem Einwand begegnen, es handele sich um einen „keineswegs unchristlichen, wohl eher apokalyptisch getönten Racheschwur“³³, kann man dies nur als Hinweis auf die innere Ambiguität eines *Christentums* verstehen, das selbst auf einer mythischen Blutschuld gründet. Auf der Bühne des Trauerspiels aber kehrt der Mythos als Blutschuld, Geist und Allegorie wieder. So ist es eben Ausdruck und nicht Lösung der Zweideutigkeit, wenn Catharina

32 Sowohl in Sophokles' als auch in Senecas Fassung wird eine eindeutige Verbindung zwischen Blutsverbrechen und Pest hergestellt: Vgl. Sophokles: *Oidipus Tyrannos*, vv. 97; 100f.; 241-243; 312f., wo der Begriff *μίασμα* zentral ist, und Seneca: *Oedipus*, vv. 217-220: „Cædem expiari regiam exilio deus / et interemptum Laium ulcisci iubet: / non ante cælo lucidus curret dies / haustusque tutos ætheris puri dabit“; „Den Mord an Laius mit Verbannung zu sühnen / und den toten Laius zu rächen befiehlt der Gott: nicht eher wird am Himmel die Sonne leuchtend gehen und / sicheres Atmen reiner Luft gewähren“ (Text und Übersetzung nach Lucius Annaeus Seneca: *Oedipus*. Kommentar mit Einleitung, Text und Übersetzung von Karlheinz Töchterle. Heidelberg 1994). Zum Begriff *μίασμα* vgl. Robert Parker: *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*. Oxford 21996.

33 Alt: *Begriffsbilder* (wie Anm. 7), S. 250.

„nach überstandem Leid die Funktion der Allegorie versehen [darf]“.³⁴ Dem Märtyrer des Trauerspiels winkt nicht Erlösung, sondern allegorische Unrast. So steht die *christliche* Geistererscheinung in deutlichem Kontrast zum Prolog der Ewigkeit, der das folgende Geschichtsbild im Voraus in den Rahmen toten Bestands stellte, indem sie sich gerade gegen die Beständigkeit des Toten wendet. Was sich auf der Bühne mit Hilfe allegorischer Technik bewährt, besitzt mithin keineswegs „jene Eindeutigkeit, die die christliche Tradition“ – vorgeblich – „verbürgt.“³⁵ Gerade die figürliche Bezeugung unterwandert die Sicherheit des Bestandenen, indem sie die innere Zweideutigkeit einer gründenden Metapher anschaulich ausagiert und das christliche Opfergeschehen in mythischer Blutrache verankert. Catharina besteht den Tod, aber die theatrale Bezeugung ihrer Beständigkeit lässt sie in den Mythos abfallen.³⁶

4. Das Zeugnis des Heiden: Großmüttiger Rechts-Gelehrter Oder Sterbender Æmilius Paulus Papinianus

Dieses Problem lässt sich noch genauer an *Papinianus* herausarbeiten, dessen Protagonist, ein römischer Rechtsgelehrter, für die Idee des *rechten Rechts* zu sterben glaubt, als ihn die „vngעהure Pest / die man

34 Ebd., S. 251.

35 Ebd., S. 265.

36 Diese wichtige Konsequenz wird auch von Wild nicht berücksichtigt, der ansonsten die Problematik der Anschaulichkeit Gottes am Leib des Märtyrers sehr genau herausarbeitet. Wenn er etwa schreibt, dass „Gott sich mit dem heiligen Blut der keuschen Königin auf der Schreibfläche ihres Leibes herausstreiche“ (Wild: *Fleischgewordener Sinn* (wie Anm. 3, 150), so ist dies aus der von ihm entwickelten Problematik lutherischer *theologia crucis* zwar einsichtig, vom Trauerspiel jedoch nicht getragen. Dort wird das ‚Blut‘ nur insofern mit der Offenbarung Gottes verbunden, als die ‚Blutschuld‘ die Erscheinung Catharinas und ihren Fluch hervorruft. Nur in dieser archaischen, über die antike Tragödie vermittelten Form kann das göttliche „rechte Recht“ erscheinen. – Eine ähnliche, wenn auch vor ganz anderem Hintergrund formulierte Deutung der Schlusszene legt Peter-André Alt: *Der Tod der Königin. Frauenopfer und politische Souveränität im Trauerspiel des 17. Jahrhunderts*. Berlin/New York 2004, S. 83, vor.

Verleumdung heißt“ (P 1,18f.) in Ugnade fallen lässt. Sie droht schon in dem Eingangsmonolog, in dem Papinian daran erinnert, dass sich in den Doppelkaisern Bassian und Geta die Situation der Gründung Roms wiederhole, die bekanntlich erst durch den Brudermord abgeschlossen wurde (vgl. P 1,41-43). Dieser historischen Gesetzmäßigkeit folgend, steht auch im Konflikt zwischen den Brüdern Bassian und Geta der Mord im Zentrum, mit dem Bassian die Macht an sich reißt. Als er jedoch sein Verbrechen von Papinian gerechtfertigt sehen möchte, stößt er auf Widerstand: Gegenüber dem Tyrannen, dessen Macht seinen Willen Gesetz werden lässt, beruft sich Papinian auf ein unbeugsames und universales „heiliges Recht“ (P 5,66). Daher verweigert er die Erfüllung des kaiserlichen Befehls, ohne ihm allerdings den Gehorsam grundsätzlich zu entziehen. Denn seine Hinrichtung versteht Papinian nicht als Strafe für die Befehlsverweigerung, sondern als neuerlichen Befehl, dem er, wie er sagt, „gar willig“ (P 5,313) Gehorsam leistet. Auch hier steht der Protagonist vor dem Problem, zwei Gesetzen hörig zu sein, wobei die Befolgung des einen den Bruch des anderen mit sich bringt; auch Papinian kann also nur in einem qualifizierten Sinne unschuldig genannt werden. Erst in dem „Sün-Opffer“ (P 5,318) seines Todes können, so hofft Papinian, die beiden Gesetze wieder versöhnt werden.

Dieser Hoffnung widerspricht das Stück allerdings auf mehreren Ebenen. In einer Anmerkung erinnert Gryphius an die grundsätzliche Dopplung des römischen Rechts, das zwar „auff zwölff ehrne Taffeln gegraben gewesen“ war, die jedoch „wegen grosser Veränderung der Lateinischen Sprache“ niemand mehr lesen konnte, so dass man zu ihrer Erklärung „von zweyerley Arten der Lateinischen Sprache“ ausgegangen ist (Anm. zu P 3,485). Wenn den Grund des Gesetzes eine innere Fremdsprache konstituiert, so kann Recht erst in einer doppelnden Übersetzung und Überschreibung als *rechtes Recht* gesetzt werden. Erst als Sprachleiche bzw. -geist kehrt das Recht wieder. Als Geist tritt es denn auch im Trauerspiel in Erscheinung. Nach der Zweiten Abhandlung, in der Geta umgebracht wurde, tritt Themis, das personifizierte *rechte Recht*, „vnter dem Klang der Trompeten auß den Wolcken auff die Erden“ und stellt fest, dass das Spiel ganz nach Plan läuft. Nun muss nur noch die Rache ausgeführt werden: „Das vmbgesprützte Blut | Erfordert Schwert vnd Glut.“ (P 2,523f.) Papinian wird aufgefordert, vor dem Opfertod nicht zurückzuschrecken, da der Kaiser schließlich

nicht ihm, sondern sich selbst schade: „Er schadet sich / nicht dir | Weil er [...] sich dem Dolch entblößt, | Der schon vor Ihn vorhanden.“ (P 2,541-543) Im vierten Reyen treten dann die Rasereyen auf die Bühne, um den Schicksalsdolch zu schmieden, mit dem der Geist von Getas Vater die Rache an Bassian bildlich vollzieht. Allerdings bleibt es im Rahmen des Spiels auch bei dieser rein bildlichen Vergeltung: Zwar fühlt Bassian, wie nach der Hinrichtung Papinians Getas klagender Geist um ihn schwebt (vgl. P 5,358), doch wissen noch die letzten Verse des Spiels von seinem umso erbitterteren Wüten gegen dessen vermeintliche Anhänger zu berichten (P 5,513-520). Die Genugtuung, dass Bassian „in tiffer Sünd auß Sünden“ (P 2,531) fällt und damit seinem Untergang um so sicherer entgegeneilt, erscheint gegenüber diesem maßlosen Morden ziemlich blutleer, geradezu geisterhaft.

Wenn man tatsächlich den Reyen als das „Gesetz“³⁷ der Abhandlung bezeichnen kann, so handelt es sich um ein Gesetz, das Papinian völlig unbewusst bleibt: Er kann weder wissen noch wollen, dass sein „Sün-Opffer“ im Rahmen eines höheren Spiels steht, das wie bei *Catharina* darauf zielt, den Mörder am Fluch des Blutes zugrunde gehen zu lassen. Anstatt mit seinem „Sün-Opffer“ die Schuld des kaiserlichen Rechts zu tilgen und es mit dem „heilgen Recht“ zu versöhnen, wird er zum Handlanger einer Rache, die mit Recht nur noch die Assonanz gemein hat. Dies um so mehr, als das Spiel der Themis auch die Tat Bassians als schicksalhaft erscheinen lassen kann: Der Sternseher Thrasullus hat Getas Mutter den Tod ihres Sohnes bereits vor Beginn der Intrige geweissagt (vgl. P 2,455-457), und der Reyen bestätigt ihn in seiner Intuition. Indem der Reyen das Geschehen der Abhandlung als *Spiel im Spiel* erscheinen lässt, soll er offensichtlich zur Darstellung einer göttlichen Vorsehung, mithin der Sicherung geschichtlicher Beständigkeit dienen. Doch sein Effekt ist das genaue Gegenteil: Der Reyen geht hier deutlich über seine vorgebliche Funktion, das Geschehen auf die *subscriptio* zu bringen³⁸, hinaus, indem er es mit dem ihm heterogenen Gesetz der mythischen Rache überschreibt. Die Abhandlung lässt sich dem Reyen nicht als ihrem Begriff subsumieren, da der Reyen einem grundsätzlich anderen Sprachregister entstammt als die

37 Vgl. Albrecht Schöne: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. München 1993, S. 167.

38 Vgl. ebd., S. 162-185.

Abhandlung. Insofern jedoch die rahmende Instanz des Reyens benötigt wird, um das Geschehen der Abhandlung als Fall einer Regel, als Exemplum zu objektivieren und in den Bestand der Ewigkeit zu rücken, zeigt sich die Bezeugung der christlichen Wahrheit im Trauerspiel erneut einem ihm fremden mythisch-heidnischen Register verpflichtet.

Doch natürlich wäre es falsch, ahistorisch eine deutliche Scheidung zwischen Heidentum und Christentum zu veranschlagen und gerade für den Barock klar entgegengesetzte Identitäten zu fordern. Eine solche Gegenüberstellung wird ja vom Stoff des Trauerspiels selbst unmöglich gemacht, der zwar oberflächlich als römisch erscheinen mag, an entscheidenden Stellen sich jedoch der *interpretatio christiana* öffnet: So etwa, wenn Papinian sich auf „das allgemeine Recht“ beruft, das der Schöpfer nicht „auf stetes Ertz getriben“ habe, sondern „das er hat der Seelen eingeschriben“ (P 4,337-340). Mit diesem der Figur in den Mund gelegten Zitat aus dem Römerbrief³⁹ wird der figurale Deutungshorizont des Spiels bestätigt, der sich hier deutlicher denn je von einer unbewussten Konversion ermöglicht zeigt: Wenn sich Papinian auf das „heilge Recht“ seines Gewissens beruft, ist nun klar, dass dieses im christlichen Sinne zu verstehen ist. Seine Kleider sehen römisch aus, im Herzen steckt ein Christ: Das *natürliche Gewissen* setzt eine christianisierende Dynamik in Gang. *Auch unwissend* wird Papinian im Sterben zum christlichen Märtyrer bekehrt.

Das können auch die vielen Verweise auf die Vorstellung des Zeugens mit dem Tod deutlich machen. Sie sind freilich zuerst aus dem Mund von Papinians Gegenspieler Lætus zu hören, der den Mord an Geta angestiftet hat, danach aber in Ungnade und der Rache Julias anheim gefallen ist. Seinem Tod sieht er nun mit stoischem Trotz entgegen und redet sich selbst Mut zu: „Bezeuge mit dem Tod daß dich nichts trotzen könne; | Gesetzt daß Bassian dir auch das Leben gönne“ (P 3,325 f.). Damit wird Papinians Opfertod für die Idee des Rechts eine gefälschte Kopie vorausgeschickt, denn Lætus stirbt zwar aufgrund, aber nicht für seinen Begriff des Rechts. Sein Tod ist die genau vorhersehbare Konsequenz seines Glaubens, dass Recht vor allem eine Frage

39 Vgl. Röm 2,14f. und Hans-Jürgen Schings: *Großmüttiger Rechtsgelehrter oder Sterbender Æmilius Paulus Papinianus*. In: *Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen*. Hg. von Gerhard Kaiser. Stuttgart 1968, S. 170-203, hier S. 196f.

von Macht und Gelegenheit ist (vgl. P 3,308-322), und dementsprechend ist auch sein *Zeugnis* das genaue Gegenteil von Papinians Opfer: Es ist nicht an einer höheren Idee, sondern letztlich an der Wahrung des Selbst orientiert. Dass Lätus' Tod dennoch der Haltung Papinians so ähnlich sein kann, dass es „sogar den Anschein [hat], als könne Gryphius ihm [Lätus] deswegen seine Bewunderung nicht versagen“,⁴⁰ greift jedoch potentiell auch die Beständigkeit von Papinians Opfer an, insofern er die Möglichkeit eines *falschen Märtyrers* aufweist.⁴¹

Dies um so mehr, als sich beide auf ihr reines Gewissen berufen können. Lätus beruft sich mit einem rhetorischen Geistesblitz gerade auf die Hast, mit der er der Hinrichtung zugeführt wird, um seine Unschuld zu beweisen: „Mein Vnschuld wird bezeugt durch dein so scharff verfahren | Hab Ich den Hals verwirckt: So last es offenbaren. | Stellt Zeug vnd Richter vor!“ (P 3,381-383). Gerade der Umstand, dass keine Zeugen berufen wurden, wird zum Zeugen für Lätus' Unschuld. Mit ähnlicher Überstürzung wird Papinians Hinrichtung vorbereitet, und auch er beruft sich auf die Abwesenheit von Zeugen, um seine Unschuld zu erweisen (P 5,183). Da Bassian dieses Argument nicht gelten lässt, muss Papinian schließlich selbst für seine Unschuld einstehen, wie er es kurz zuvor angekündigt hatte, als er behauptete, ihm sei „das Leben feil | Vor meines Fürsten Haupt“ (P 4,110 f.) – eine Loyalitätsbekundung, die Bassian mit einer bissigen Bemerkung erwidert: „Es blick auß seiner That. Wo Wercke Zeugnüß geben | Sind Worte sonder Nutz“ (P 4,112 f.). Doch Papinian nimmt die Entgegnung ruhig auf, um sie gegen den Verdacht des Kaisers zu wenden. „Es geh nachs Fürsten Wort! und blick aus meiner That / Ob mir sein Leben werth“ (P 4,125 f.). Aus seinem Handeln soll seine Loyalität im Wortsinn ersichtlich werden.

Doch diese Form des Zeugens ist nicht genug. Papinian ruft weitere Zeugen an: „Ihr Götter [...] Ich ruff euch auff diß Haupt zu Zeug vnd Richtern an! | Gönn / wo Jch Vrsach je zu diesem Wahn gegeben: | Mir nimmer Rast noch Ruh! es schwerme nach dem Leben | Mein hartbeklämmter Geist durch dicker Nächte Lufft! | Vnd wimmer / seufftz' vnd heul' vmb meine Todten-grufft!“ (P 5,211-218). Leiche und Geist

40 Ebd., S. 175.

41 Ebd. Das Problem der Dopplungen in *Papinianus* arbeitet auch Kaminski heraus (vgl. Nicola Kaminski: *Andreas Gryphius*. Stuttgart 1998, S. 145-157).

werden damit erneut als die theatrale Bewährung des guten bzw. schlechten Gewissens erkenntlich. In beiden Fällen zieht Papinian die Bedeutungen von Zeugen und Zeigen zusammen und weist damit ganz auf die Ebene der Geister und allegorischen Gestalten, die im Trauerspiel die Funktion des ostentativen Zeugens erfüllen.⁴² So wird explizit, was die Gegenüberstellung von Abhandlung und Reyen strukturell leisten soll; gleichzeitig wird ausgesprochen, dass das Zeugnis für den Protagonisten nur in theatraler Anschaulichkeit geleistet werden kann: der Märtyrer findet auf der Bühne nur *figürliche* Zeugen. Dabei ist nicht unbedeutend, dass der Terminus *figura* auch die Nebenbedeutung „Traumbild“, „Phantasiegestalt“, „Schatten des Toten“ trägt.⁴³ Von hier aus erhält die Geistererscheinung im Trauerspiel ihre komplexe Bedeutung.⁴⁴ Nur der Geist kann offensichtlich die christliche Bedeutung des Spiels darstellen, doch da er selbst die Wiederkehr der mythischen Blutschuld ist, muss sein Zeugnis gleichzeitig die aufgestellte Wahrheit zu Fall bringen.

Wenn dies strukturell für den Gegensatz zwischen „Stin-Opffer“ und Rachereyen bereits gezeigt wurde, so bewährt es sich auch in den konkreten Wortspielen des Stückes. Deren wichtigstes wird mit dem Eingangsmonolog Papinians eingesetzt, in dem der Rechtsgelehrte die Tugend als eine Sonne beschreibt, deren Aufgehen notwendig Nebel, Wolken, Sturm und Gewitter verursacht (vgl. P 1,33-38). Mit derselben Notwendigkeit sieht Papinian seinen Sturz von der Höhe des Ruhmes kommen: „Ich scheue keinen Tod | Den mir vor langer Hand die Eisenfeste Noth | An diese Seiten gab / man ließ vor vielen Zeiten | Zu meinem Vntergang den Werckzeug zu bereiten. | Verläumbdung schloff das Beil / das durch den Hals wird gehn | Wenn mir der heiße Neid wird vber Haupte stehn“ (P 1,53-58). Nicht nur die Tugendsonne hat sich hier unwillkürlich in „heißen Neid“ verwandelt; erstaunlicher noch ist die Wandlung des Zeugen, der hier als „der Werckzeug“ angesprochen

42 In dieser Rolle wurden sie bereits nach dem Mord an Geta von Julia beschworen: „Götter! schaut Jhr dises an! | Schaut Jhr und mögt ruhig sitzen?“ (P 2,305f.) Und der um sie wehklagende Reyen ruft aus: „O daß ich Zeugin bin! | Dises schrecklichen Beginnens“ (P 2,288).

43 Vgl. Auerbach: *figura* (wie Anm. 9), S. 58 (bei Lukrez) und S. 62 (im juristischen Vokabular: „Anschein“).

44 Benjamin hat sie erkannt, wenn er das Geisterreich auf der Bühne als das Reich der Bedeutungen ansprach: Vgl. Benjamin: *Trauerspiel* (wie Anm. 31), S. 369.

ist. Und dies ganz offensichtlich nicht in dem Sinne, dass hier „Wercke Zeugnüß geben“ (vgl. P 4,112), sondern in Bezug auf das Instrument der Hinrichtung, durch das erst das Zeugnis im Tod ermöglicht wird.⁴⁵ Das Zeugnis des Märtyrers, das ja auch immer die Beständigkeit des Geistes und die Nichtigkeit des Körpers betont, zeigt sich hier von einem ganz banalen Werkzeug abhängig und straft die vorgebliche Independenz des Geistes Lügen.⁴⁶ Um so mehr, als der „Werckzeug“ hier eine Allegorie ist: „Verläumbdung schloff das Beil“, wenn man Papinian Glauben schenken will.⁴⁷ Das Spiel selbst akzentuiert hingegen in der allegorischen Gestalt der Themis ein anderes Schuldverhältnis. Dabei geht es nicht nur um die Rache, die Themis durch Papinians Tod an Bassian üben will, sondern auch um die begründende Schuld zwischen Christentum und *Heidentum*. So wie sich Papinian figural als *heidnischer Christ* deuten lässt, so lässt sich auch die mythische Göttin Themis als „das von Gott gesetzte Naturrecht“⁴⁸ verstehen. Dabei wird die

-
- 45 Die etymologische Gemeinsamkeit von „Zeuge“ und „Zeug“ findet „in der etymologischen herleitung aus ziehen“ eine Stütze. Das Instrument ist das zur Arbeit Herbeigezogene; ebenso bezieht sich der Begriff „Zeuge“ auf „das herbeiziehen vor gericht“ (*Art. Zeuge*. In: *Deutsches Wörterbuch*. Hg. von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd. 31. Leipzig 1956, Sp. 839-846, hier Sp. 841). Diese Etymologie ist auch bei *Catharina* bezeugt, wo sich die Wendung „Als [...] sich der grosse Zeug bewegt auff eines Wincken“ (CG 3,248f.) findet: Gemeint ist hier natürlich der Herzog. Umgekehrt verwendet Gryphius die Form „zeucht“ für „zieht“ (vgl. etwa D 121 und D 160).
- 46 Diese Verschlingung zeigt sich auch in der konventionelleren Rhetorik der Beständigkeit, etwa wenn Papinian die Beständigkeit des ‚hohen Geistes‘ mit den Worten verteidigt: „Ein steiler Felsen steht / obschon die schnelle Bach | hell-rauschend umb ihn scheußt“ (P 5,150f).
- 47 Auch wenn Papinian noch im Angesicht des Todes auf dieser Behauptung beharrt, muss man doch feststellen, dass in dem ganzen Stück keine Falschaussage gegen Papinian getätigt wird.
- 48 Vgl. Karl-Heinz Habersetzer: *Politische Typologie und dramatisches Exemplum. Studien zum historisch-ästhetischen Horizont des barocken Trauerspiels am Beispiel von Andreas Gryphius' Carolus Stuardus und Papinianus*. Stuttgart 1985, S. 74. Habersetzer weist u.a. auf eine Schrift des Pighius hin, in denen eine ‚interpretatio christiana‘ der Themis gegeben wird (vgl. ebd., 74-76 und Stephanus Venandus Pighius: *Themis Dea seu De lege diuina*. Antwerpen 1568, bes. S. 31-40 und 44-48; dazu Henning Wrede: *Die ‚Themis Dea‘ des S.V. Pighius*. In: *Antonio Agustín between Renaissance and Counter-Reform*. Hg. von Michael H. Crawford. London 1993, S. 189-210). Zur rechtstheoretischen Vereinnahmung der Geschichte Papinians im Sinne eines christlichen Naturrechts vgl. Wilhelm

figurale Identifikation von mythischer und christlicher Gottheit über den beiden gemeinsamen Bildbereich der Sonne gestiftet: „Themis und Christus werden über die ihnen beiden zugrundeliegende Sonnenmetaphorik allegorisch aufeinander bezogen“.⁴⁹ So soll der Mythos die überzeitliche Wahrheit der christlichen Lehre bezeugen – noch vor der Offenbarung muss die Wahrheit bereits im Geist der Heiden tätig gewesen sein. Freilich zeigt sich in *Papinianus* noch einmal, dass die christliche Wahrheit auch nur in diesem Schuldverhältnis erscheinen kann. Denn bevor Papinians „Wercke Zeugnüß geben“, dass er sein Leben für den Kaiser zu geben bereit ist, muss ein weiterer „Werckzeug“ in Dienst genommen werden: Der Kaiser befiehlt, zuerst Papinians Sohn zu töten, um den Rechtsgelehrten selbst möglicherweise noch in die Gefügigkeit zu schrecken. Dieses „Martyrium um des Martyriums willen“⁵⁰ weist deutlich auf die Legitimationsproblematik des Trauerspiels hin: Der Vater kann sich nur unter der Bedingung als unschuldig Opfer produzieren, daß er den Tod des Sohnes verschuldet. Diese Schuld des figuralen Zeugens verrät sich in der Schlusszene: „Ha! ha! ha! ha! ha! ha! ha! Sohn! ach! Sohn! ach Sonne“ (P 5,427) lacht die Mutter Papinians am Rande des Wahnsinns und erinnert noch im Delirium an die figurale Legitimationsstrategie, die Sohn und Sonne in eins setzt. „Und du mein Morgen-Stern!“ – so wendet sie sich darauf an den Sohn des Sohns – „Stirbst vmb deß Vatern Schuld / der keine Schuld nicht hat!“ (P 5,482)

5. Geist und Leiche: Carolus Stuardus

Von diesen theatralen Zusammenhängen ausgehend, muss die Problematik des figürlichen Zeugnisses an demjenigen Spiel, das sich am

Kühlmann: *Der Fall Papinian. Ein Konfliktmodell absolutistischer Politik im akademischen Schrifttum des 16. und 17. Jahrhunderts.* In: *Daphnis* 11.1 (1982), S. 223-252, bes. S. 230-235.

49 Habersetzer: *Politische Typologie* (wie Anm. 48), S. 75.

50 Kaminski: *Andreas Gryphius* (wie Anm. 41), S. 157.

deutlichsten auf sie beruft, weiter entwickelt werden.⁵¹ Sein Protagonist, der britische König Charles Stuart, sieht seit seiner Verurteilung durch Cromwell und den High Court of Justice eine deutliche Parallele zwischen seinem Tod und der Passion Christi: „Wir schau den König an / der selbst ein Creutz betrat | [...] Den Freund / wie vns / verkaufft / den Feind / wie vns / verklagt | und kränkt vmb Frembde Schuld“ (CS 2,260-264). Die figurale Parallele zwischen König und Christus ist freilich bereits vor Beginn des Spiels eingesetzt worden, trägt sie doch den Legitimitätsanspruch der Tudor-Monarchie;⁵² dass der König seinen Leidensweg mit der Passion Christi vergleichen darf, bezieht sich also neben den im Stück und der zeitgenössischen Propaganda aufgezählten Analogiepunkten⁵³ auf ein institutionelles Fundament. Im Rahmen der hier vorliegenden Problematik ist ein weiterer Hinweis in der Rede des Königs von Bedeutung: Seine Betonung des Schauens verweist auf den Gedanken zurück, dass der Märtyrer die Gestalt Christi am eigenen Leib zu erschauen hat. Eben dieser Anspruch ergeht mit der wiederholten Bezeichnung des Geschehens als „Schau-Spiel“ (CS 5,16; vgl. auch 3,141; 5,216) und des Schafotts als „Schau-Gerüst“ (CS 3,486) und „Schau-Platz“ (CS 5,128; 5,429-436) auch an das Publikum, das im *Abgehandelten* wie der König selbst ein figurales „Beyspil“ (CS 3,690) schauen soll. „In seiner allegorisch-emblematischen Struktur ist das barocke Trauerspiel nicht auf eine Dramaturgie der Spannungserzeugung angelegt: sein durchgehender Gestus ist der der Ostentation“⁵⁴ – und

51 Vgl. zur figuralen Deutung von *Carolus Stuardus* Albrecht Schöne: *Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne*. Göttingen 1958, S. 29-75 und überarbeitet Ders.: *Ermordete Majestät. Oder Carolus Stuardus König von Groß Britannien*. In: *Die Dramen des Andreas Gryphius* (wie Anm. 37), S. 117-169; die wichtigste Kritik und Präzisierung dieses Ansatzes liefert Habersetzer: *Politische Typologie* (wie Anm. 48), bes. S. 19-22; vgl. daneben auch Peter Michelsen: *Der Zeit Gewalt. Andreas Gryphius. Ermordete Majestät oder Carolus Stuardus*. In: *Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen*. Hg. von Walter Hinck. Frankfurt a.M. 1981, S. 48-66 und, allein auf die Quellenbasis Schönes bezogen: Günter Berghaus: *Die Quellen zu Andreas Gryphius' Trauerspiel ‚Carolus Stuardus‘. Studien zur Entstehung eines historisch-politischen Märtyrerdramas der Barockzeit*. Tübingen 1984, S. 14f.

52 Vgl. Habersetzer: *Politische Typologie* (wie Anm. 48), S. 35f.

53 Letztere versammelt Habersetzer: *Politische Typologie* (wie Anm. 48), S. 22-31.

54 Gerhard Spellerberg: *Recht und Politik. Andreas Gryphius' ‚Papinian‘*. In: *Deutschunterricht* 37.5 (1985), S. 57-68, hier S. 60. Den ostentativen Charakter

dementsprechend ist das von ihm geforderte Schauen das einer meditativen Kontemplation, die im leidenden König die *figura Christi* zu erkennen fähig ist. Sie bezieht sich nicht allein auf das anschaulich Dargestellte, sondern ebenso auf die Rede der Figuren: Ihre Worte wollen vorrangig geschaut werden. Ist auch dies ein Effekt der Rhetorik des Trauerspiels, so kann dieser Befund dazu dienen, die konventionelle Unterscheidung zwischen protestantischem „Wort-“ und katholischem „Bildbarock“ zu hinterfragen.⁵⁵

Eine entsprechende Rezeptionshaltung wird zu Beginn und Ende des Stückes selbst ausdrücklich dargestellt. Bei seinem ersten Erscheinen auf der Bühne, kurz nachdem er die figurale Analogie zu Christus angesprochen hat, ruft der König nach dem „Sterbe-Kittel“ (CS 2,274) – und während er ihm gebracht wird, ergeht er sich in einer kontemplativen Rede, die im Leichenhemd das „letzte Ehren-Kleid“ (CS 2,275) erkennt und aus ihm erbauliche Weisheit schöpft: „So weiß wir angethan vom Läger uns erheben / So sauber wird der Geist vor Gottes Richtstuhl schweben / Vnd zeugen wider die / die mit geschmincktem Schein | Auff ihres Königs Hals selbst Part vnd Richter seyn“ (CS 2,281-284). In den anschließenden Abhandlungen trägt der König demzufolge bereits das Totenhemd und nimmt damit sein Schicksal anschaulich vorweg: Er spricht von Anfang an *sub specie mortis*. Bei seiner Hinrichtung schließlich erkennt eine der zuschauenden Jungfrauen richtig in der Kopfbedeckung des Verurteilten „die letzte Cron“ (CS 5,419) und nimmt damit die dem Spiel zugrunde liegende Metapher der dreifachen Krone auf, die den König von der irdischen Fürstenkrone über die Dornenkrone zur ewigen Ehrenkrone übergehen lässt.⁵⁶ In dieser Darstellung der kontemplativen Interpretation des zur Schau Ge-

des Trauerspiels hat bereits Benjamin deutlich herausgearbeitet, vgl. Benjamin: *Ursprung* (wie Anm. 31), S. 298.

- 55 Dies war dem Begründer dieser Begrifflichkeit durchaus bewusst: Vgl. Herbert Cysarz: *Deutsche Barockdichtung*. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1924. Hildesheim/New York 1979, S. 183 und im Anschluss Benjamin: *Ursprung* (wie Anm. 31), S. 377: „„Wortbarock“ und „Bildbarock“ [...] sind polar ineinander fundiert.“
- 56 Vgl. hierzu Schöne: *Ermordete Majestät* (wie Anm. 51), S. 45f. Schöne irrt freilich in der Annahme, Gryphius habe als erster das Motiv der dreifachen Krone literarisch eingesetzt, es ist vielmehr ein in der Leichenrede gängiges Gestaltungsmittel des christlichen Lebenslaufs: Vgl. Sibylle Rusterholz: *Rostra, Sarg und Predigtstuhl. Studien zu Form und Funktion der Totenrede bei Andreas Gryphius*. Bonn 1974, S. 80-83.

stellten ist mit der Rede vom „geschminckten Schein“ bereits auf die Problematik hingewiesen, der die figürliche Anschaulichkeit ausgesetzt ist: Was sich anschaulich bewährt, ist auch immer dem Verdacht des Scheins unterworfen. Der König selbst zwar behauptet mit Emphase, „ob schon die scharffe Pest | Mit heilig-seyn sich schminckt [...] man kan sich nicht verstelen!“ (CS 4,140) – doch schon der Umstand, dass dies in einem Schauspiel geäußert wird, mag Zweifel an der Stichhaltigkeit der Feststellung wecken.

Deutlicher noch wird die Problematik von weiteren Szenen artikuliert, die der figuralen Sicherung des Bestands der Geschichte dienen. Das ist in der überarbeiteten Fassung vor allem diejenige Szene, in der Poleh „rasend mit halb zurissenen Kleidern vnd einem Stock in der Hand auff den Schau-Platz gelauffen“ kommt (Regieanweisung nach CS 5,157) – wobei Gryphius anmerkt, dass diese Figur nicht eigentlich Poleh darstelle, sondern jemanden, dessen Identität, obwohl bereits „vielen unverborgen“, noch nicht öffentlich enthüllt werden solle (Anm. zu CS 5,157). Die Maske des fremden Namens und der äußerst wandlungsfähige Stock – er dient dem einsam Rasenden erst zur Trompete, dann zu einem „Feur-Rohr“ (Regieanweisung zu CS 5,175f.), um seine Wahnbilder zu veranschaulichen (vgl. CS 5,168-179) – weist bereits auf die grundlegende Entzweiung der schauspielerischer Darstellung hin, bevor sie in der Bühnenarchitektur selbst anschaulich wird: Kurz nach der Äußerung seiner Gewissensqual – „wer wil mich gegen mir in solcher Angst vertreten?“ (CS 5,170) – „öffnet sich der innere Schau-Platz / und stellet die Virtheilung des Hugo Peters und Hewleds vor“ (Regieanweisung zu CS 5,193), in der Poleh richtig „die Rach“ für den Königsmord erkennt. Dreimal öffnet und schließt sich der „innere Schau-Platz“ und bezeugt somit den tieferen Bestand der Geschichte, vor dem sich der „Fall“ (CS 1,6) des Königs als nur scheinbar enthüllt. Auf diese innere Wahrheit nimmt dann auch die letzte reyenartige Szene des Trauerspiels Bezug, in der „die Geister der ermordeten Könige“ (Regieanweisung nach CS 5,496) die Allegorie der „Rache“ selbst auf die Bühne rufen, um die Schuldigen mit einem fürchterlichen Fluch zu belegen, der in deren gespenstischer Heimsuchung kulminiert: „Ihr Geister! laufft! weckt die Gewissen // Aus ihrem sichern Schlaffen auf!“ (CS 5,537f.) Und umgekehrt findet sich dieser Fluch bereits im Auftritt Polehs veranschaulicht, wenn die Geister Wentworths und Lauds erscheinen, um den Abgang des Rasenden von der Bühne zu

verhindern. Von den Geistern gestellt, sucht Poleh nach einer Erklärung für deren Erscheinen und nimmt schließlich zu einer spitzfindigen Erklärung Zuflucht: „Ists müglich daß ihr noch vmb mich Verfluchten schwebt? [...] Vnd euch aus eurer Lust / nur mir zur Angst begeben? | Nein Bischoff! Nein! du bist zu selig nur verschiden. | Nein Wentwort! Nein! du ruhst in unbewegten Friden! | Mein' Herzens Angst verummmt sich nur zu meiner Pein; | Erfreute Geister / ach! in euren Todtenschein.“ (CS 5,255-260) Wentworth und Laud sind also keineswegs entzürnt, weil sie unschuldig hingerichtet wurden, wie Poleh zunächst fürchtete (vgl. CS 5,252); allein das „verletzt Gewissen“ (CS 5,250) des Schuldigen stellt sie als Rachegeister vor, oder genauer: es verummmt sich in ihren „Todtenschein“, um so als falsche Erscheinung dem ‚rechten Recht‘ Geltung zu verschaffen. So ist der Rachegeist nicht mehr Erscheinung des Verstorbenen, sondern, sozusagen von sich selbst abgefallen, deren falscher Schein – insofern aber das Trauerspiel die Wahrheit der Geschichte nur im sich rächenden Gewissen und dieses nur im Rachegeist bezeugen kann, ist sein kontemplatives Schauen wesentlich diesem Schein der Erscheinung verpflichtet.

Die Konsequenzen dieses wesentlichen Scheins für die figurale Darstellung zeigen sich denn auch in zwei entscheidenden Szenen des Schauspiels, der finalen Unschuldsbezeugung Carolus' und dem deutenden „Chor der Religion vnd der Ketzler“ nach der vierten Abhandlung. In ersterer Szene gibt Carolus eine genauere, wenn auch tief widersprüchliche Erklärung für seine Hinrichtung „vmb Frembde Schuld“ (CS 2,264) – widersprüchlich insofern, als er zur Begründung seiner Unschuld gerade an seine Schuld erinnert.⁵⁷ In der Hoffnung, seinen eigenen Kopf zu retten, hat er nämlich zunächst zwei seiner engsten Vertrauten, eben Wentworth und Laud, hinrichten lassen. Um sich nun das Geschehen zu erklären, greift Carolus auf eine Deutungsfigur zurück, die seine Lage bedenklich kompliziert: „Der Höchst' ist ja gerecht! vnd pflegt gerecht zu richten! Auch durch nicht rechten Schluß /

57 Schöne versuchte, seinen figuralen Interpretationsansatz dadurch abzusichern, dass er „gegen die historischen Fakten und den Text des Dramas den Beweis für die Schuldlosigkeit des Königs am Tod seiner beiden Räte“ führte (Habersetzer: *Politische Typologie* (wie Anm. 48), S. 19; vgl. Schöne: *Säkularisation* (wie Anm. 51), S. 64, wo Schöne Carolus' Schuldbekennnis als „frommen Skrupel“ abtut). Schönes Umdeutungsversuch ist symptomatisch für die Unschuldsforderung, die mit der figuralen Interpretation notwendig einhergeht.

den Vngerecht' erdichten. | Wie Wentwort durch vns fil in nicht verdinte Pein | So muß sein herber Tod itzt vnser Straffe seyn. | Wir müssen durch den Spruch / durch den er hingerissen: | Vnschuldig / wider Recht / auch Blut / für Blut vergessen.“ (CS 5,317-322) Selbstverständlich ist der König – wie Wentworth und Laud – an allen ihm vorgeworfenen Delikten unschuldig und kann sich daher als Märtyrer für das „rechte Recht“ (CS 5,351) empfinden: In ihm steht schließlich die Institution, ja sogar die *figura* der Monarchie selbst auf dem Schafott⁵⁸; seine Weigerung, sich dem Todesurteil zu entziehen, kann Carolus daher gleich Papinian als Opfer für das Recht verstehen (vgl. CS 2,428). Allerdings wird seine Unschuld gerade dadurch, dass sie der Unschuld Wentworths und Lauds gleicht, zur Schuld verkehrt, denn sie erinnert damit an die politischen Verbrechen des Königs. In diesem Sinne kann der König gleichzeitig seine Hinrichtung als Gottesurteil verstehen, dass ihn „Blut für Blut“ vergießen lässt. Damit wird freilich noch einmal deutlich, dass das göttliche *rechte Recht* nur „durch nicht rechten Schluß“ in Erscheinung treten kann. Schlimmer noch, die Figur des königlichen Opfers selbst ist an das von ihm begangene Unrecht gebunden, insofern seine Unschuld zunächst ein Abbild der Schuldlosigkeit Wentworths ist. Erst durch den ‚Werckzeug‘ Wentworth kann Carolus zum Märtyrer werden.

Doch diese Überlegungen würden das Wesen des Märtyrerspiels nicht berühren, wenn sie nicht auch auf der Bühne anschaulich gemacht würden. Genau dies ist aber der Fall im „Chor der Religion vnd der Ketzer“ nach der vierten Abhandlung. Dort erscheint die „Religion“ höchstpersönlich und beklagt sich, dass jede scheinheilige Absicht sich durch „mein Nam / vnd Keid“ (CS 4,316) bemänteln lasse: „Wer seinen tollen Traum nicht darff zu marckte bringen: | Schminckt ihn mit meiner Tracht“ (CS 4,317f.); „wer Printzen aus wil heben [...] bringt meine Larve mit“ (CS 4,323f.). Doch schon die Religion selbst kann nicht mehr genau zwischen sich selbst („wie lange läst durch mich der Pövel sich verführen?“, CS 4,311), ihrem „Ebenbild“ (CS 4,320) und ihrem „Schein“ (CS 4,331) unterscheiden. Ihre Konsequenz ist radikal: Sie verabschiedet sich endgültig vom Schauplatz und erklärt dem Zuschau-

58 Insofern der gesalbte König eine *figura Christi* ist. Vgl. Habersetzer: *Politische Typologie* (wie Anm. 48), S. 34 und die Verweise auf das „heilig Blut“ und das „gesalbte Hautb“ des Königs bei CS 2,119f.; vgl. auch CS 2,172 und 3,478 („GOTT's Gesalbten“).

er, „was euch wird in meinem Schein begegnen: | Ist Rauch vnd Dunst vnd Trug!“ (CS 4,331f.) Worauf sie offensichtlich von einer Maschine in den Bühnenhimmel gehoben wird, jedoch ihren Mantel zurücklässt, den die Ketzer im Streit zerreißen – jeder von ihnen will das Kleidungsstück besitzen, um seine Sache mit ihm zu bemänteln. Der Reyen setzt also nicht die Lehre um, die sich aus der voran stehenden Klage ziehen ließe, sondern bleibt dabei stehen, die implizite Redewendung – „den glänzenden Mantel der Scheinheiligkeit recht zu brauchen“⁵⁹ – anschaulich darzustellen. Der Zorn der „Religion“, wie er sich in ihren letzten Worten auf Erden ausdrückt: „ich muß den Ort gesegnen | Der mich vor ein Gespenst vnd Buben-Larven hält“ (CS 4,329f.), wird damit auch nachträglich gerechtfertigt. Nach ihrem Rückzug in den Himmel ist zumindest sicher, dass alles, was im „Mantel“ der „Religion“ erscheint, bloß „Rauch vnd Dunst vnd Trug“, also Schein sein muss. Selbst wenn man auf die wahre „Religion“ verweisen wollte, müsste man sich trügerischer Darstellungsmittel bedienen, die jede aufrichtige Intention ablenken würde. So ist es in den letzten Worten der „Religion“, schon „aus den Wolken“ gesprochen, zu hören: „Geht! geht! und schmückt euch aus in meines Mantels stücken! | Ein reines Hertz läst sich durch dise nicht erquicken! | Es sucht und findet mich in GOTT der Wahrheit ist. | Und der ein reines Hertz zum Wohnhaus ihm erkist“ (CS 4,341-344). Die Religion hat die Erde verlassen und ist zu Gott aufgefahren; der aber, von einem „reinen Herten“ gesucht, findet sich nirgendwo als in diesem „Herten“ selbst. Doch Reinheit bzw. Unreinheit von Herz und Gewissen⁶⁰ kann nur auf der Bühne bezeugt werden. Sie ist damit wesentlich dem theatralen Schauplatz verbunden, der in *Carolus Stuardus* ausdrücklich mit dem Schafott identifiziert ist – und so verdankt sie sich dem *Schau-Gerüst* des *ungerechten Rechts*. In diesem Sinne ist der Gott des Trauerspiels ein *deus ex machina*.

Liegt die Problematik des Scheins für den Geist des schlechten Gewissens unmittelbar auf der Hand, so trifft sie aufgrund einer bildlichen Verknüpfung auch für die Leiche des guten Gewissens zu. Es ist zunächst bemerkenswert, dass alle drei hier besprochenen Märtyrerspiele mit der Ausstellung einer Leiche enden. Besonders deutlich ist dies in *Papinianus*, wo die Leichen von Vater und Sohn „auff zweyen

59 Gryphius: *Vorrede* (wie Anm. 1), S. 101.

60 Die Worte werden ihm Trauerspiel synonym verwandt, vgl. etwa CS 4,170-173.

Trauer-Betten von Papiniani Dinern auff den Schaw-Platz getragen“ (Regieanweisung zu P 5,411) werden und die Schlusszene ganz im Beklagen der Toten und ihres unverdienten Endes aufgeht. Eine ähnliche Rolle spielt das „verbrandte Haupt der Königin“ (Regieanweisung nach CG 5,174), das der Priester zur Schau stellt, um die Beistehenden noch nachträglich zu Zeugen ihres glorreichen Todes zu machen (vgl. CG 5,233-236). Und auch Carolus trifft noch zu Lebzeiten Vorkehrungen für die Konservierung seiner Leiche, damit sein bereits antizipierter Nachfolger von dessen „blassen Angesicht“ die „eigne Pflichtschuld lesen“ möge (CS 2,529f.). Er weist jedoch auch auf die Problematik hin, die in der Anschaulichkeit der Leiche bzw. ihres Angesichts liegt: In demselben Akt, in dem er „vns seine Leichen | Zum Pfande letzter Gunst“ (CS 2,389f.) hinterlässt, „gibt [er] den Mantel weg“ (CS 5,451). So nimmt die Hinrichtungsszene Thematik und Wortwahl vom „Chor der Religion vnd der Ketzer“ auf, und auch hier ist die Kleidung mit dem Schein des Irdischen verbunden: „Leg ab mit disem Kleid | Was dich bisher vmbhüllt / dein vberschweres Leid!“ wünscht ihm eine der zuschauenden Jungfrauen und erinnert damit an den Vers eines früheren Berichtenden: „Die Seel ist schon bey Gott: Der Leib nur in der Welt“ (CS 5,96). Der Mantel, das irdische Kleid ist auch der Körper, den die Seele im Tod hinter sich lässt – und genau wie im Reyen kann auch der sich opfernde König nur seinen Mantel bzw. seine Leiche vorzeigen. So lautet die Devise des Trauerspiels: „Diß was sterblich ist / wird auf den Schauplatz gehn / Was vnser eigen ist wird ewig mit vns stehn“ (CS 4,47f.). Nur dass eben das Ewige sich allein an der *figura* der Leiche ablesen lässt – und der „Schauplatz“, auf dem sie ausgestellt wird, von der „Religion“ verflucht wurde: „ich muß den Ort gesegnen | Der mich vor ein Gespenst vnd Buben-Larven hält“ (CS 4,329f.) rief die „Religion“ und hat damit die Problematik des Schauplatzes bereits auf den Punkt gebracht. Nicht nur, weil sich die christliche Wahrheit der Geschichte im Trauerspiel tatsächlich nur im gespenstischen Schein bezeugt; ebenso, weil der Fluch der „Religion“ sich unwillkürlich jenes Wortes bedient, das der „Widersacher“ zu Beginn des Buches Hiob – jenem Exemplum barocken Märtyrertums⁶¹ – gegenüber Gott in den

61 Vgl. Hans-Jürgen Schings: *Die patristische und stoische Tradition bei Andreas Gryphius. Untersuchungen zu den Dissertationes funebres und Trauerspielen.* Köln/Graz 1966, S. 145-158.

Mund nimmt: „Aber recke dein Hand avs / vnd taste alles an was er hat / Was gilts / er wird dich ins angesicht segenen?“ (Hiob 1,11) Wozu Luther in einer Marginalie anmerkt: „(Segenen) Das ist fluchen vnd lestern.“⁶² Die figürliche Bezeugung des Heils erzeugt sich im Fluch, und niemandem war das deutlicher bewusst als Gryphius, der gerade in dieser ambivalenten Dopplung des Segens die figurale Begründung des Heils erkennt: „Dennoch segnet uns der / so vor vns ein Fluch worden (Galat. 3. v. 13.).“⁶³

6. Ein zweischneidiger Grund

Damit ist noch einmal die Frage nach dem Grund figuraler Legitimation im Trauerspiel aufgeworfen. Ihr werde ich im folgenden nachgehen, indem ich die bereits angesprochene Grundmetapher des *Steins* aufnehme. Wenn es dabei unerlässlich ist, den neutestamentlichen Kontext dieser Umdeutung einer sehr viel älteren Metapher anzureissen, geht es mir nicht vorrangig um eine theologische oder gar theologiegeschichtliche Aussage. Vielmehr möchte ich einige Bedingungen und Effekte figuralen Bezeugens benennen, dessen Ambivalenz in Gryphius' Trauerspielen zu einem bezeichnenden Höhepunkt gesteigert wird.

62 Vgl. auch *Art. segnen*. In: *Deutsches Wörterbuch*. Hg. von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd. 16. Leipzig 1905, Sp. 126f., s.v. segnen: „segnen *im sinne des gegentheils, euphemistisch oder ironisch, mit dat. oder acc. der person*: [...] recke dein hand aus (*gott*), und taste an alles was er hat, was gilts, er wird dich ins angesicht segenen? [...] *ebenso mit anderem object*: darauf gieng ich im völligen calopp gegen dem schlosz zu und liesse dem nachfolgenden junckern sein unschuldig pferd mit hals und bein brechen segnen (*ihm hals- und beinbruch anfluchen*) so lang er wolte. *Simpl.* 3, 292, 10.“

63 D 16. Vgl. Gal 3,13: Χριστὸς ἡμᾶς ἐξήγορασεν ἐκ τῆς κατάρως τοῦ νόμου γενόμενος ὑπὲρ ἡμῶν κατάρω, ὅτι γέγραπται *Ἐπικατάρωτος πᾶς ὁ κρεμάμενος ἐπὶ ζύλον*. „Christus aber hat vns erlöset von dem Fluch des Gesetzes / da Er ward ein Fluch für Vns (Denn es stehet geschrieben / Verflucht ist jederman der am Holtz hanget)“, eine Bezugnahme auf 5 Mos 21,22f. In D 594f. gibt Gryphius eine großartige Umdeutung des römischen „lignum infelix“ zu einem „fruchtbaren und gesegneten Baum“, durch die auch der Baum der Erkenntnis seinen Antitypos findet.

Einer der vielen Quellentexte, die Gryphius' Geschichtsdarstellung zugrunde liegen, nimmt implizit auf dieses Problem Bezug: Die Predigt, in der Henry Leslie dem Königssohn Charles II die tiefere Wahrheit des Vorgefallenen erläutert, gründet auf einem Vers aus dem ersten Korintherbrief, der die Blindheit der Juden gegenüber dem Messias zum Gegenstand hat. „None of the Princes of this world knew“, dass Jesus der Messias war, „for had they knowne it, they would not have crucified the Lord of glory.“⁶⁴ Um so größer sei die Schuld der englischen Revolutionäre, die schließlich genau gewusst hätten, dass Carolus der gottgewollte König war. Die Konsequenz dieser Feststellung, die Leslie wohlweislich nicht zieht, ist ebenfalls bei Paulus zu lesen: Dass nämlich die Blindheit der „Fürsten dieser Welt“ für das Heilsgeschehen durchaus notwendig war, das Unrecht, das in der Kreuzigung begangen wurde, mithin gottgewollt sein mußte.⁶⁵ Die Problematik dieser Legitimation des Messias wurde bereits angesprochen. Figürlich zusammengefasst findet sie sich in der Rede von Jesus als Stein, über den die *Ungläubigen* stolpern – ihr Stolpern, ihre Blindheit aber ist notwendig, um Jesus als Messias und *Eckstein* zu offenbaren. Denn diese Offenbarung, so sie figural gesichert sein soll, kann sich nur in der Kreuzigung bewähren.

Damit zeigt sich auch diese Grundfigur christlicher Deutung von einer vorgängigen Schuld abhängig. Sie wird in allen vier kanonischen Evangelien u.a. als Bruch des Sabbaths angesprochen. Besonders deutlich wird bei Johannes der konkrete Rechtsbruch, die Heilung des Kranken am Teich Bethesda, als Figur einer geistlichen Heilung in der Bekehrung ausgelegt (Joh 5,1-16).⁶⁶ Damit wird der Bruch des Gesetzes unmittelbar mit der Heilsfrage in Zusammenhang gebracht, ja man hat sogar in den Worten Jesu – „Nim dein Bette / vnd gehe hin“ (Joh 5,8) – eine Figur der Aufhebung des mosaischen Gesetzes durch das

64 1 Kor 2,8, hier nach Henry Leslie: *The martyrdome of King Charles, or His conformity with Christ in his sufferings. In a sermon on I Cor. 2.8. / preached at Bredah, before his Maiesty of Great Britaine, and the Princesse of Orange. By the Bishop of Downe. June 3. 13. 1649.* Printed by Samuel Broun, English bookseller, dwelling in the Achter-om at the signe of the English Printing house. The Hague 1649, S. 1. Auszüge dieser Predigt sind bei Habersetzer: *Politische Typologie* (wie Anm. 48), S. 24-31 abgedruckt.

65 Vgl. Röm 11,25.

66 Vgl. Haenchen: *Johannes-Evangelium* (wie Anm. 19), S. 278-280 ad 5,24-26.

Liebesgebot⁶⁷ und bewusste Provokation erkannt.⁶⁸ Entscheidend ist jedoch, dass auch dieser initiale Gesetzesbruch figural begründet wird. Jesus rechtfertigt sein Handeln mit der Behauptung, er sei Gottes Sohn; eine Behauptung, die er freilich nicht selber bezeugen könne: Ἐὰν ἐγὼ μαρτυρῶ περὶ ἑμαυτοῦ, ἡ μαρτυρία μου οὐκ ἔστιν ἀλεθής, „So ich von mir selbs zeuge / so ist mein Zeugnis nicht war“ (Joh 5,31).⁶⁹ Damit unterwirft sich Jesus ausdrücklich dem bei Joh 8,13 explizit angesprochenen jüdischen Rechtsbrauch, dass ein Angeklagter nicht für sich selbst aussagen darf.⁷⁰ Als figuralen Zeugen für seinen Anspruch zitiert Jesus jedoch – neben den „werck / die ich tu“ (Joh 5,36) – ausgerechnet die mosaische Überlieferung: „Wenn jr Mosi gleubtet / so gleubtet jr auch mir / Denn er hat von mir geschrieben“ (Joh 5,46). Moses und die von ihm überlieferte Schrift wäre somit nicht als Gesetz, sondern als figürliche Prophezeiung Jesu zu verstehen – weswegen sich die Situation unmittelbar umkehrt und die gesetzestreuen Juden vor dem Vorwurf des Abfalls stehen: „JR solt nicht meinen / das ich euch fur dem Vater verklagen werde / Es ist einer / der euch verklaget / der Moses / auff welchen jr hoffet.“ (Joh 5,45)

67 Vgl. Augustinus: *In Joannis Evangelium Tractatus CXXIV*. In: *Augustini Opera* 8. Turnholti 1954, 17,6-9, bes.: „*Tolle grabatum tuum, mihi videtur dixisse, Dilige proximum tuum [...] Sed cum tuleris, noli remanere, ambula. Diligendo proximum, et curam habendo de proximo tuo, iter agis. Quo iter agis, nisi ad Dominum Deum, ad eum quem diligere debemus ex toto corde, ex tota anima, ex tota mente? Ad Dominum enim nondum pervenimus, sed proximum nobiscum habemus. Porta ergo eum, cum quo ambulas; ut ad eum pervenias, cum quo manere desideras*“ (ebd. 17,8f.).

68 Insofern das Umhergehen mit einer Last am Sabbath ausdrücklich verboten ist, kann man sagen, dass Jesu Aufforderung zum Umhergehen den Sabbathkonflikt bewusst provoziert (vgl. Haenchen: *Johannes-Evangelium* (wie Anm. 19), S. 270 ad loc.).

69 Zum Begriff μαρτυρία bei Johannes vgl. Johannes Beutler: *Martyria. Traditionsgeschichtliche Untersuchungen zum Zeugnisthema bei Johannes*. Frankfurt a.M. 1972.

70 Vgl. Haenchen: *Johannes-Evangelium* (wie Anm. 19), S. 292, ad 5,31. Bei Joh 8,14 scheint sich Jesus freilich dem jüdischen Rechtsanspruch zu entziehen, indem er seine Aussage umkehrt: κἀν ἐγὼ μαρτυρῶ περὶ ἑμαυτοῦ, ἀληθής ἐστιν ἡ μαρτυρία μου – „So ich von mir selbs zeugen würde / so ist mein zeugnis war.“ Luther unterstreicht in seiner Übersetzung die implizite Aussage des Konzessivsatzes, dass Jesus in der Tat *nicht* für sich selbst aussagt.

Diese äußerste Form figuraler Versicherung, die sich dem Gesetz nur unterwirft, um es als Zeugen zu verwenden, bringt auch die Problematik des christlichen Märtyrerdramas auf den Punkt. Schon die Überlegung, dass es sich bei dem zitierten Vers um die Hinzufügung eines späteren Redaktors handeln könnte⁷¹, lässt erkennen, wie hier der Wille zum Heil deutend eingreift und damit dem Heilsanspruch im Trauerspiel vergleichbar wird. Die bekannte Folge ist, dass sich das Christentum über ein Gesetz legitimiert, das seine Gründungsfigur brechen muss. Das schließt ein, dass es sich auf einen Zeugen beruft, den es im Zeugnis zum Abfall verurteilt: Der erste Märtyrer des Trauerspiels ist nicht Jesus, sondern die *Ungläubigen*, die über ihn stolpern müssen, um den Märtyrer zu Fall zu bringen.

Die Reichweite dieser Problematik wird in einer Passage bei Tertullian sehr schön deutlich, die ihren Grund erneut im Stein sucht. Tertullian stößt sich an der Merkwürdigkeit, dass der christliche Messias nicht nur den in der Schrift vorhergesagten Namen „Christos“, sondern auch den scheinbar zufälligen Namen „Jesus“ trägt.⁷² Ist es denkbar, dass der Erlöser einen völlig bedeutungslosen Vornamen trägt und damit letztlich auch dem Verdacht unterworfen ist, nicht vollständig der Schrift zu entsprechen⁷³? Tertullian löst das Problem, indem er den Namen Jesus als *figura* des alttestamentarischen Josua wieder erkennt. Und dies zunächst in einem wörtlichen Sinne: Die Namen Jesus und Josua sind etymologisch verwandt⁷⁴, so dass Tertullian Josua als Jesus ansprechen kann. Ebenso lässt sich die Ablösung Moses' durch Josua an der Grenze zum Gelobten Land als Ankündigung der Aufhebung des mosaischen Gesetzes durch Jesus verstehen: So wie Moses nur an die Grenze des Heils führt, so kann auch sein Gesetz nicht selig machen; es muss durch die Lehre Christi und die Gnade des Evangeliums aufgeho-

71 Vgl. Haenchen: *Johannes-Evangelium* (wie Anm. 19), S. 293f., ad 5,37.

72 Vgl. Tertullian: *Adversus Marcionem*. In: *Tertulliani Opera* 1. Turnholti 1954, 3,16,1. Zur Vorgeschichte dieser Deutung vgl. Jean Daniélou: *Sacramentum futuri. Études sur les origines de la typologie biblique*. Paris 1950, bes. S. 203-216.

73 „cum duo miscuit, speratum et insperatum, expugnatur utrumque consilium eius“ (Tertullian: *Adversus Marcionem* (wie Anm.72), 3,16,2).

74 *figura* ist auch ein grammatischer Terminus, mit dem etymologische Verwandtschaft gekennzeichnet wird (vgl. Auerbach: *figura* (wie Anm. 17), S. 20).

ben werden.⁷⁵ Das „secundum populum“ der bekehrten Heiden ist daher, wie Tertullian unvermittelt schließt, mit einem steinernen Messer beschnitten: „Petra enim Jesus“, Jesus ist ein Stein.⁷⁶

Die Problematik der Grundmetapher ist damit als doppelte Beschneidung anschaulich geworden. Sie kann als geistige Beschneidung des Evangeliums ausgelegt werden, die die körperliche des Alten Testaments gleichzeitig nachahmt, als Zeuge zitiert und aufheben will.⁷⁷ Denn das neue Gesetz, dies macht Jesus bei Johannes ja so klar, kann oder soll nicht für sich selbst zeugen, es unterwirft sich den Bedingungen des alten Gesetzes und ist auf dessen Zeugenschaft und Martyrium angewiesen. Was dessen Abfall von sich selbst einschließt. Die Bildassoziation, die Tertullian geschaffen hat, macht ein Gesetz anschaulich, das sein Abfall *ist*.

Diese Komplexität des Gesetzes und seines Zeugens muss man anklagen hören, wenn Gryphius sich in der anfangs zitierten Leichab dankung anschickt, ausgehend von dem Vers „Zeuch mich dir nach / so lauffen wir (Cant. 1,4)“ (D 121) eine figurale Auslegung der hier besprochenen Grundfigur zu liefern. Denn dass die Geliebte ‚gezeucht‘ wird, erklärt sich daraus, dass Jesus ein Stein ist – ein Magnetstein nämlich, dessen einer Pol anziehend, dessen anderer aber abstoßend wirkt. So kann Gryphius hoffen, die gegensätzlichen Qualitäten von Eck- und Stolperstein in einer Figur zu vereinigen. In Bezug auf die Anziehungskraft trägt die Allegorie wirklich weit: So lässt sich der ans Kreuz geschlagene Heiland einem mit Eisen gewaffneten Magneten

75 Dass Moses hier als Vertreter des Alten Gesetzes angesprochen wird, ist eine Widersprüchlichkeit, der sich die figurale Deutung bedenkenlos ausliefert. Vgl. dazu Daniélou: *Sacramentum futuri* (wie Anm. 17), S. 209.

76 „Nam quia Iesus Christus secundum populum – quod sumus nos, nati in saeculi desertis – introducturus erat in terram promissionis melle et lacte manantem, – id est <in> vitae aeternae possessionem, qua nihil dulcius – idque non per Moysen, id est non per legis disciplinam, sed per Iesum, <id est> per euangelii gratiam, provenire habebat, circumcisis nobis petrina acie, id est Christi <praeceptis> – Petra enim Christus“ (Tertullian: *Adversus Marcionem* (wie Anm. 72), 3,16,4f.). Die Deutung ist über die Erzählung von der zweiten Beschneidung Israels durch Josua vermittelt (vgl. Jos 5,1-9). Der Vergleich zwischen Beschneidung und Lehre Jesu wird ausdrücklich bei Joh 7,23 gezogen.

77 Vgl. Röm 2,29. Es ist allerdings daran zu erinnern, dass bereits das Alte Testament die Vorstellung einer „Beschneidung im Herzen“ (vgl. 5 Mos 30,6) sowie einer wiederholten körperlichen Beschneidung (vgl. Jos 5,1-9) kennt.

vergleichen, der „die längstverweseten Leichen alsobald aus ihren Gräbern“ (D 142) hervorzieht.⁷⁸ Auch das Abendmahl, in dessen Vollzug sich Bekehrung und Bekenntnis ereignen, lässt sich unter dieser Metapher begreifen. „Er zeucht vnd locket vns durch das köstliche Freud- und Gnadenmahl in dem er einen Tisch vor vns bereitet / vnd mit seinem Fleisch und Blut besetzt“ (D 160).

Doch nicht nur der Stein, auch Fleisch und Blut der Erlöserfigur können stolpern lassen. Die Frage, wie für Judas der *Segen* des Wortes zum *Fluch* werden konnte, veranlasst Gryphius zu einer Reihe von Sätzen, in denen er immer wieder das unbegreifliche Moment des Verrats abbildet und es schließlich im Effekt des Abendmahls kulminieren lässt: „Er empfängt den Leib des HERRN / und dennoch fährt der Satanas in ihn“ (D 145). Diese Wirkung der Speise ist wahrlich skandalös, um so mehr, wenn man sich erinnert, dass Jesus selbst den Verrat Judas' herbeiführt, „das die Schrifft erfüllet werde“ (Joh 13,18): „Vnd nach dem Bissen / fuhr der Sathan in jn“ (Joh 13,26f.).⁷⁹

Auch hier sucht das Johannes-Evangelium die Heilsbotschaft durch figurale Bezeugung zu zementieren – doch gerade der entscheidende Hinweis, dass Jesus die Erfüllung der Schrift selbst herbeigeführt habe, gibt dieser Demonstration seine ganze Ambivalenz zurück. Das im Abendmahl eingesetzte Bekenntnis erzeugt den Verrat Judas', dank dem es sich bezeugt. Jesus mag als der „wahrhaftige Zeuge“⁸⁰ angesprochen werden, doch sein Opfer verdankt sich dem Fall des ‚Werckzeugs‘. Nur eine äußerst unkritische Lektüre kann daher in den figürlichen Beglaubigungen der Bibel einen Grund erkennen, auf den

78 Dieses Bild hat eine lange Tradition; vgl. dazu Joachim Harst und Andreas Kilcher: *Art. Magnet*. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hg. von Joachim Jacob und Günter Butzer. Stuttgart 2008, S. 214-217.

79 „Jesus hat also – das wird hier im Unterschied zu den anderen neutestamentlichen Darstellungen gesagt – selbst die Tat des Judas herbeigeführt“ (Haenchen: *Johannes-Evangelium* (wie Anm. 19), S. 462, ad 13,30). Den Widerspruch, dass es von Judas bereits kurz zuvor geheißt hatte, der Teufel (ὁ διάβολος) habe ihm den Verrat „ins Herz gegeben“ (Joh 13,2), lässt Haenchen die übliche Übersetzung in Frage stellen (vgl. ebd., S. 455, Anm. 1). Es ist aber wichtig, dass es sich bei dieser nachträglichen Erzählung um eine gegensätzliche Figur zu derjenigen handelt, die Jesu Reden im Johannes-Evangelium charakterisieren: „Es kompt die stunde / vnd ist schon itzt“ (Joh 5,25 u.ö.).

80 Gryphius: *Vorrede* (wie Anm. 1), S. 99.

man sich „comme sur un roc inébranlable“⁸¹ stützen könnte. Im Gegenteil wendet sich dieser Stein gerade gegen diejenigen, die auf ihm zu stehen glauben, und nur in dieser Bewegung Grundstein sein.

Auf ähnliche katastrophale Weise wirkt sich der Wille zur Eindeutigkeit in den Bewährungsstrukturen des Trauerspiels aus, wenn der Märtyrer den Einsatz seines Opfers im Fluch zu beweisen gezwungen wird. Von den religiösen Überzeugungen des Autors unberührt, muss die mächtige Deutungsapparatur des Trauerspiels auch die letzte Beständigkeit des Zeugens zerreiben. Das gilt auch noch für den letzten Zeugen des Trauerspiels, den Zuschauer. An ihn denkt der Herausgeber der *Leichabdankungen*, wenn er die in den Reden vorgetragene Lehre mit dem unchristlichen Brauch vergleicht, den Tod eines Menschen mit einem Festessen zu begehen. Die Reden dagegen seien als ein „Schauspiel“⁸² zu verstehen, bei dem „an statt des güldenen und silbernen Gefässes und guter Bißlein [...] einen Todten-Kopff“ und anstatt „edlem Wein [...] Thränen / die bei den Leichen vergossen worden sind“ auftragen werde. Fleisch und Blut der Eucharistie sind auch im Märtyrerspiel nur *sub specie mortis* anzuschauen. Wenn es schließlich durch seine Erbauung „vns jenes grossen Mahls der Herrligkeit fähig machen“⁸³ soll, so kann seine *Speise* nur unter Voraussetzung des Ausschlusses verzehrt werden: es ist Leichenschmaus als *Schau-Essen*.

81 Daniélou: *Sacramentum futuri* (wie Anm. 72), S. 143.

82 *Vorrede*. In: Gryphius: *Dissertationes* (wie Anm. 14), S. 3.

83 Ebd., S. 4.